இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி, சென்னை 600 113.

இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்

பதிப்பித்தோர்

முனைவர் மு. இராமசுவாமி

முனைவர் கு. முருகேசன்

முனைவர் பெ. கோவிந்தசாமி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி

சென்னை 600 113.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title	:	Irupatām Nūṟṟāṇṭut Tamiḻ Nāṭakaṅkaḷ
Editors	:	Dr. M. Ramaswamy Dr. K. Murugesan Dr. P. Govindasamy
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies
First Edition	:	1999
Publication No.	:	337
Language	:	Tamil
Paper used	:	TNPL 18 kg. Creamove
Size of the book	:	1/8 Demy
Printing types	:	11 points
No. of pages	:	viii + 330
Price	:	Rs.75/-
No. copies	:	1200
Wrapper		
Photography	:	S. Thiagarajan
Photo-Courtesy	:	Nija Nataka Iyakkam, Madurai - scenes from II play Galileo
Design	:	Dr. M. Ramaswamy
Printed by	:	**Shri Vignesh Prints** 158/5, Lake View Road, West Mambalam, Chennai-33. Ph: 4748486
Subject	:	Tamil Drama

முனைவர் **ச.சு.இராமர் இளங்கோ**
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113.

அணிந்துரை

தமிழ் மொழியை இயல், இசை, நாடகம் என மூன்றாகப் பிரிப்பர். வளர்பிறை போல் வளர்ந்த தமிழ் அறிஞர், தங்கள் உணர்வுகளையும் உலகின் ஆர்ந்த வளங்களையும் விளக்கும் நிலையில் எழுதிய இயற்றமிழும், பண்ணுடன் பாடலாசிரியர் கள் பாடிய இசைத் தமிழும், கலைஞர்கள் வளர்த்த நாடகத் தமிழும் தமிழ் மொழிக்குச் சிறப்பைத் தந்தன. இம்முப்பெரும் பிரிவுகளுள் ஒன்றான நாடகத்தமிழும் நெடிய வரலாற்றைக் கொண்டது. அதில் ஒரு பகுதிதான் 20ஆம் நூற்றாண்டு நாடகங்கள்.

பேராசிரியப் பெருந்தகை வ.அய்.சுப்பிரமணியன் அவர்கள் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தராக இருந்தபோது, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக நாடகத்துறை 1983 ஆம் ஆண்டு மார்ச்சுத் திங்கள் 24, 25,26 ஆகிய நாட்களில் 20ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள் என்ற தலைப்பில் கருத்தரங்கு ஒன்றை நடத்தியது.

20ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடக முன்னோடிகளான சங்கரதாசு சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோரின் நாடகப் படைப்புக்கள் குறித்தும், அக்காலத்தில் நடத்தப்பெற்ற ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் குறித்தும், பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள் நடத்திய நாடகங்கள் குறித்தும், பெரும்பாலும் போதிய கவனம் செலுத்தப்படாத குழந்தைகள் பங்கேற்கும் நாடகங்கள் குறித்தும், ஈழத்தமிழ் நாடகங்கள் குறித்தும், இன்று வளர்ந்துவருகின்ற நவீன நாடகங்கள் குறித்தும் இக்கருத் தரங்கில் ஆராயப்பட்டன.

இக்கருத்தரங்கில் நாடகத் துறையில் தொடர்புடைய கலைஞர்களும், ஆய்வாளர்களும் கலந்துகொண்டு கட்டுரை கள் வழங்கினர். அக்கட்டுரைகள் மீது எழுந்த வினாக்களும் விடைகளும் பதிவு செய்யப்பட்டன.

கருத்தரங்கில் கலந்துகொண்டு கட்டுரைகள் படித்த நாடகக் கலைஞர்கள், அறிஞர்கள் பலர் இன்று நம்மிடையே இல்லை. ஆயினும் அவர்கள் கூறிய கருத்துகள் காற்றோடு கலக்காமல் பதிவு செய்யப்பட வேண்டும் என்ற நன்நோக்கில் புகழ் பெற்ற நாடகக் கலைஞரும், சிறந்த ஆய்வாளருமான முனைவர் மு. இராமசுவாமி, முனைவர் கு. முருகேசன், முனைவர் பெ. கோவிந்தசாமி ஆகியோர் இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளைத் தொகுத்துப் பதிப்பித்துள்ளனர். கருத்தரங்கு நடத்திப் பல ஆண்டுகள் ஆயினும் அக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளை ஆவணங்கள் போல் பாதுகாத்துத் தற்போது நூலாக்கம் செய்வதற்குத் துணைசெய்த இம்மூவரையும் பாராட்டுகிறேன். தமிழ் நாடக ஆய்வுக்கு இந்நூல் மிகவும் துணைபுரியும் என்பதில் ஐயமில்லை.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் நடந்த இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளைத் தொகுத்து நூலாக வெளியிட உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்திற்கு அனுமதியளித்த தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தின் முன்னாள் துணைவேந்தர் முனைவர் கி. கருணாகரன் அவர்களுக்கும், இந்நாள் துணைவேந்தர் முனைவர் கதிர். மகாதேவன் அவர்களுக்கும் நன்றி.

தமிழ் வளர்ச்சித்துறையின் அரவணைப்பில் இயங்கிவரும் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகமும், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனமும், தமிழாய்வே தலையாய பணி என்று செயல்படுபவை. ''ஒருயிர்ப்புள்ளின் இருதலையுள்'' என்ற சங்க இலக்கியத் தொடருக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகின்ற வகையில் உறவு கொண்டவை. இவ்விரு அமைப்புகளின் நட்பின் வெளிப்பாடே இந்நூல் என்று கருதலாம்.

இந்நிறுவன வளர்ச்சியில் ஆக்கமும் ஊக்கமும் காட்டி வருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி - பண்பாடு மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத் துறை அமைச்சர் முனைவர் மு.தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத் துறைச் செயலாளர் திருமிகு. சு. இராமகிருட்டிணன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி.

இந்நூலினை நல்ல முறையில் அச்சிட்டுத் தந்த ஸ்ரீ விக்னேஷ் அச்சகத்தார்க்கு நன்றி.

இயக்குநர்

பதிப்புரை

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறையின் முதல் துறைத்தலைவராகப் பணிபுரிந்த பேராசிரியர் என்.வி. இராம நரசன் அவர்கள் 1983ஆம் ஆண்டு மார்ச் திங்கள் 24,25,26 ஆகிய மூன்று தினங்கள் பொறுப்பெடுத்து நடத்திய 'இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' கருத்தரங்க நிகழ்வின் பதிவு இது. அப்போதைய துணைவேந்தர் முனைவர் வ.அய். சுப்பிரமணியத்தின் பரிவில் நாடகத் துறையானது கொடி கட்டிப் பறந்திருந்த காலம் அது! நினைத்து அசை போடுவதற்கு மட்டுமே அனுபவமாகிப் போனது அந்தக் காலம். அந்தக் காலத்தில்தான் இளைப்பாறுதல் கூட இனிமையான உழைப்பாய் இருந்தது! எல்லாமே 'எங்கள் தாத்தாவிற்கு ஒரு யானை இருந்தது' கதையாய்ப் பழைய நினைப்பாய்த்'தான் இருக்கிறது. கல்விச் சூழலில் நிகழும் எந்தவொரு கலந்துரை யாடலும் அவசியம் பதிவிற்காளாக வேண்டியது என்பதில் அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கைக் கொண்டு அதை ஒவ்வொருத்தர் இதயத் துடிப்பிற்குள்ளும் ஊட்டி மகிழ்ந்தவர் முனைவர் வ.அய். சுபபிரமணியன் அவர்கள். அதனாலேயே கருத்தரங்கின் கலந்துரையாடல்களும் அப்படியப்படியே பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. அதனாலேயே இந்நூலுக்கு எப்பொழுதும் முக்கியத்துவ முண்டு என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது.

பேராசிரியர் இராமநரசன் பதிப்பித்து வெளிவந்திருக்க வேண்டிய இந்நூல், பதினாறரை ஆண்டுக்காலத்தையும் அவரையுமேகூட அள்ளிக் கொண்டு போன பின்பும், அடுத்த முகம் பார்க்கும் ஆசையின்றி முக்காடிட்டே கிடந்திருந்தது. துறை நண்பர் கோவிந்தசாமி மாணவர்களுக்கு வகுப்பெடுக்க முன் தயாரிப்புகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கையில், துறை நண்பர் முருகேசனிடமிருந்து எப்பொழுதோ பெற்றிருந்து, இப்பொழுதும் அவர் கையில் இருந்த நைந்துபோன இத் தொகுப்பைத் தற்செயலாகக் காண நேர்ந்தது. அதன் மூலப் பிரதிக்காகப் பல்கலைக்கழகத்தைத் தொடர்பு கொண்டபோது, அதன் 'ஜனனமரணம்' எங்குமே பதிவாகி இருக்கவில்லை

என்பது தெரிந்தது. பதிப்புத் துறையில், நூலகத்தில், அலுவலகத்தில் என்று தொடர்பு கொண்டபோது, இப்படி ஒன்று இருந்ததற்கான தடையங்களே எங்கும் இல்லை. கெட்டதிலும் ஒரு நல்லதாக, கையில் கிடைத்திருந்த நைந்த பிரதியின் புது வாழ்வுக் கனவில் முதுமுனைவர். இராமர் இளங்கோ அவர்களிடம் உரையாடிக்கொண்டிருக்கையில், பல்கலைக் கழக அனுமதி பெற்றுத் தந்தால், தான் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் மூலம் வெளியிட்டு உதவத் தயாராய் இருப்பதாகக் கூறினார். பாழ்பட்டுப் போயிருக்கவேண்டிய பல்கலைக்கழக இந்நூலுக்குக் கொழுகொம்பாய் உதவிக்கரம் கொடுத்திருக்கிறது உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம். தமிழ் மொழி வளர்ச்சிப் பண்பாட்டுத் துறையின் கீழ் இயங்கும் இந் நிறுவனமும் பல்கலைக்கழகமும் ஒன்றின் தோளில் ஒன்று சகோதர நட்புணர்வுடன் கை போட்டுத் தமிழ் ஆய்விற்கு ஒன்றுக்கொன்று உறுதுணையாய் இருப்பது மகிழ்ச்சிக் குரியது. உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்திற்கும் அதன் இயக்குனர் முதுமுனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ அவர்களுக்கும், இந்நூலை வெளியிட அனுமதி அளித்த அந்நாளையத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர் முனைவர் க. கருணாகரன் அவர்களுக்கும், வெளியிட வாய்ப்பு ஏற்படுத்தித் தந்த இந்நாளைய துணைவேந்தர் முனைவர் கதிர். மகாதேவன் அவர்களுக்கும் நன்றி சொல்ல வேண்டியது என் கடமை.

இன்னும் மூன்றே மாதத்தில் இரண்டாயிரம் ஆண்டைத் தொட்டுவிட இருக்கிறோம். மூன்று மாதம் முடிந்த முதல்நாள் எல்லாமே புதியதாக மாறியிருக்கும் என்று நம்புகின்ற நிலையில் நாம் இல்லை. ஆயினும், கணக்குப் போட்டுப் பார்க்க ஒரு வரையறை என்கிற நிலையில் இரண்டாயிரமாவது ஆண்டின் தொடக்கம் நம்மை மகிழ்ச்சிப்படுத்தக்கூடும். நூற்றாண்டு கால நம் முயற்சிகளைப் பட்டியலிடத் தூண்டும் அந்த நாள்! கழிந்தவை போக மனதில் எஞ்சியவைகளை அசை போட வைக்கும் அந்த நாள்! அப்பொழுது பதினாறரை ஆண்டுகளுக்கு முன் நடந்திருப்பினும் 'இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' பற்றிய இக்கருத்தரங்க முயற்சி நம்மை - நாடகத்துடன் தொடர்பு கொண்டு தமிழ் வாழ்வைச் சிந்திக்கும் நம்மை - மகிழ்ச்சிப்படுத்தும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகத்திற்கான இழைகளை உறுதியுடன் பற்றியிருந்த நாடக உலக ஜாம்பவான்கள் பலர் ஒருசேரக் கலந்திருந்து தங்களுக்குள் விவாதித்துக் கொண்ட கருத்துக்களின் சங்கமம்தான் இந்நூல். இதன் பொருத்தப்பாடு ஒரு புதிய சந்தேகத்தைச் சிலருக்கு எழுப்பக்கூடும். பதினாறரை ஆண்டுகளில் எவ்வளவோ மாற்றங்கள் - மெலிதாக, தலைகீழாக என்று - நாடக உலகில் நிகழ்ந்திருக்கின்றன என்பது உண்மை. பழையதே போல் மேற்பூச்சுக்குத் தோன்றினாலும் தொடர்ந்து ஒவ்வொரு நாளும் மாறிக் கொண்டேதான் வந்திருக்கிறது. நேற்று இல்லை இன்று! நாளை இன்றாக இருக்கப்போவதும் இல்லை! ஆயினும் நேற்றின் அசை போடுதல்களும், நாளையக் கனவுகளும் தான் நம்மை இன்றில் இயக்கிக் கொண்டிருப்பவை. அந்த வகையில் நாடக சிரத்தைக் கான அடையாளங்களாய் நாடகக் கொட்டகைகளில் இன்றும் எதிரொலிக்கும் நேற்றின் ஜாம்பவான்களான கலைமாமணிகள் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, டி.என். சிவதாணு, எம்.கே. துரைராஜ் ஆகியோரின் கருத்துக்களுடன் கல்விசார் நாடக அறிஞர்கள், நவீன நாடகக்காரர்கள் ஆகியோரின் சிந்தனைகளின் கூடலாகும் இந்நூல், நிச்சயம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முக்கால்வாசிப் பகுதிக்கான நல்ல பதிவாகவே விளங்கும் - விளங்குகிறது. கல்வியாளர்களாகிய காலஞ்சென்ற பேராசிரியர்கள் முத்துச்சண்முகன், தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, தனபாண்டியன் மற்றும் முனைவர் ஏ.என். பெருமாள், முனைவர் ஆறு. அழகப்பன், முனைவர் மா.நவநீதகிருட்டிணன், திருச்சூர் எல்.எஸ். இராஜகோபால், டி.வி. இரமணன், முனைவர் து.மூர்த்தி, சிட்டி, பேராசிரியர் கமலபதி, முனைவர் கே.ஏ. குணசேகரன் ஆகியோரும் நவீன நாடகக்காரர்களான ஞாநி, அஸ்வகோஷ், எழுத்தாளர் அசோகமித்திரன் போன்றோரும் கலந்துகொண்டு இக் கருத்தரங்கைப் பூரணப்படுத்த முயன்றிருக்கிறார்கள்.

தமிழின் நவீன நாடகங்களுமே கூட இடையில் ஒரு தொய்விற்குப் பின் மீண்டும் ஒரு புதுப் பாய்ச்சலில் துள்ள ஆரம்பித்திருக்கிறது. 1999இன் தொடக்கம் அதற்கான கட்டியமாக அமைந்திருக்கிறது. ஔவை, கலிலியோ, பொன்னியின் செல்வன், தெனாலிராமன் என்று நாடக முயற்சிகள் மென்னிக் கொண்டு வெளிவர ஆரம்பித் திருக்கின்றன. தமிழின் பிரபலமான நாவலை எடுத்துக்

கொண்டு நாடகம் செய்வது எனும் முயற்சியாக இந்த நூற்றாண்டின் இறுதியில், 1999 ஆகஸ்ட் 6,7,8 தேதிகளில் 60,70 பேரைக் கொண்டு 4 மணி நேர நாடகமாகக் கல்கியின் பொன்னியின் செல்வனை மேஜிக் லாண்டன் குழுவினர் திறந்தவெளியில் நிகழ்த்தியதைக் குறிப்பிட்டே ஆக வேண்டும். அந்த நிலையில் இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகத்தைப் பற்றிய இந்தப் பதிவும் வரவேண்டிய சரியான காலத்தில்தான் வந்திருக்கிறது என்று அமைதியடைய முடிகிறது.

இந்நூலின் முடிவில் காலஞ்சென்ற கலைமாமணி டி.என்.சிவதாணுவின் குரல் 'நகர சபைகள் - நமது ஜனநாயக நாட்டில் நமது கலைகள் வளர வேண்டுமெனில் - எல்லா ஊர்களிலும் அரசு சார்பில் நாடக அரங்குகள் கட்டப்பட வேண்டும்' என்று பதிவாகியிருப்பதைப் பார்க்கையில் பரவசமாக இருக்கிறது. நான் இந்த ஆண்டின் தொடக்கத்தில் நிஜநாடக இயக்கம் சார்பில் பெர்டோல்ட் பிரெக்டின் கலிலியோ நாடகத்தை நிகழ்த்தும்போது, பலதரப்பட்ட மக்களைச் சந்திக்கையில் கிராமம் தோறும் நாடக நிகழிடங்களும், கிராமம் தோறும் கருத்துத் தெளிவுள்ள நாடக உணர்வுள்ள நாடகக் குழுக்களும் இருந்தால் பண்பட்டதொரு சமூகத்தை விரைவிலேயே காணமுடியும் என்கிற கருத்து எனக்குள் பலமுறை தோன்றிக் கொண்டே இருந்தது. நாடக அனுபவ சாலியான டி.என். சிவதாணுவின் கருத்து அதையே அழுத்தமாக உறுதிப்படுத்துகிறது.

ஒளி நாடாக்கள் காணாமல் போன நிலையில் வெறும் தட்டச்சுச் செய்யப்பட்ட நைந்த பிரதியாக இருந்த இதை, மேலும் திருத்துவதிலும், செப்பனிடுவதிலும் என்னுடன் உழைத்த என் துறை நண்பர்களுக்கும், அச்சுப்படித் திருத்தத்தில் இணக்கமான உறவு கொண்டு ஒத்துழைத்த ஸ்ரீ விக்னேஷ் பிரிண்ட்ஸ் நிறுவனத்தார்க்கும், வெளியிட முன்வந்த உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்திற்கும், வெளியிட அனுமதியளித்த தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நிர்வாகத்தினருக்கும் மீண்டும் என் நன்றி.

02-09-1999

- மு. இராமசுவாமி
பேராசிரியர் & தலைவர்
நாடகத்துறை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்

பொருளடக்கம்

கல்வி/பயில்முறை நாடகங்கள்

நவீன நாடகங்கள்

வரவேற்புரை

என்.வி. இராமநரசன்
பேராசிரியர்
நாடகத்துறை

'இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' கருத்தரங்கிற்குத் தலைமை தாங்க அன்புகூர்ந்து இசைந்திருக்கும் மாண்புமிகு துணைவேந்தர் அவர்களே! தமிழ்ப் பல்கலைக் கழக நாடகத் துறையின் சான்ற வழித்துணையாகவும் கலைப் பண்புக்கு இலக்கணமாகவும் விளங்கி, இன்று துவக்கவுரை ஆற்ற வந்திருக்கும் பாரதிக்கலைஞர்திரு. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்களே! தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் செயலாளர் நடிகமணி டி.வி. நாராயணசாமி அவர்களே! சுவாமிகள் நாடகங்களுக்கும் சம்பந்தனார் நாடகங்களுக்கும் புதுவாழ்வு கொடுக்கும் பணியில் முன்னணியில் நிற்கும் கலைமாமணி சிவதாணு அவர்களே! திரு தஞ்சைவாணன் அவர்களே! நாடகக் கலையின் ஏற்றத்துக்கு வித்திட்ட கலைமாமணிகளே! ஆய்வுரைகள் வழங்கவிருக்கும் பேராளர்களே! இசை, நாடக நிகழ்ச்சிகளை நடத்தவிருக்கும் கலைஞர்களே! கலையன்பர்களே! பேராசிரியர்களே! அனைவருக்கும் வணக்கம். உங்கள் அனைவருக்கும் எங்கள் உளமார்ந்த நல்வரவை உரித்தாக்குகிறேன்.

இந்தக் கருத்தரங்கிற்கு 'இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' எனப் பெயரிட்டிருக்கிறோம். ஆனால், உண்மையில், முதலில் இதைப் 'பத்தொன்பது இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' என்றே அழைக்க விரும்பினோம். அப்பெயர் சற்று நீளமாகக் காணப்பட்டதால் பெயரைச் சுருக்கிக் கொண்டோம். பத்தொன்பது, இருபது, இரண்டு நூற்றாண்டுகளையும் இணைத்துப் பார்க்க விரும்புவதின் நோக்கம், இந்த இரண்டு நூற்றாண்டுக் காலத்திலேயே, தமிழ் நாடக வரலாறு முழுவதும் - முடிந்த மட்டும் - தெரியக் கிடக்கின்றது. பண்டைத் தமிழ் நாடகத்தின் வரலாற்று ஆய்வு முழுவதும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தான் தொடங்கியது. இன்னும் முற்றுப் பெற்றதென்று

கொள்வதற்கில்லை. நவீன நாடகம் என்று சொல்லப்படும் நாடக வகையும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலே கிளைத்தெழுந்ததுதான். இந்த இரு நூற்றாண்டு காலத்தில் வளர்ந்தோங்கிய நாடகக் கலையை நாம் ஆராயப் புகுவது, அதன் மூலம் நமக்குக் கிடைக்கக் கூடிய அனுபவப்பூர்வமான அறிவைப் பெற்று, அதன் அடிப்படையில் சுயமுயற்சியை மேற்கொள்ளும் பொருட்டுத்தான்.

இந்தக் கருதரங்கின் நிகழ்ச்சி நிரலில், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள், ஸ்பெஷல் நாடகங்கள், பம்மல் சம்பந்தனார் நாடகங்கள், கல்வி/பயில் முறை நாடகங்கள், நவீன நாடகங்கள் என்ற ஐந்து தலைப்புக்களே இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் நடப்பு நூற்றாண்டை நாம் மேலோட்டமாகப் பார்வையிட்டாலும் இன்னும் சேர்க்கப்பட வேண்டிய எத்தனையோ முக்கியமான நாடகப் பள்ளிகள் விடப்பட்டிருப்பது தெரியும். கன்னையா, நவாப் ராஜமாணிக்கம் நாடகங்கள், டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், சகஸ்ரநாமத்தின் சேவா ஸ்டேஜ், மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ், ஹெரான் ராமசாமி, இன்னும் நெருங்கி வர வி.எஸ். ராகவன், கே. பாலச்சந்தர் நாடகங்கள், சோ, பூர்ணம் விசுவநாதன், கோமல் சுவாமிநாதனின் ஸ்டேஜ் ப்ரண்ட்ஸ் - என்று கணிசமான அளவில் சாதனைகள் புரிந்த கலைக் குழுக்கள் பலப்பல. மிக அண்மைக் காலத்தில் வலுவடைந்து வரும் பரிக்ஷா, கூத்துப்பட்டறை, வீதி ஆகிய நாடக இயக்கங்களையும் சேர்த்துக் கொண்டால்தான் இருபதாம் நூற்றாண்டுப் பட்டியல் ஓரளவு பூர்த்தியாகும். ஆனால் அத்தனை விரிவாகப் பட்டியல் போடாததற்குக் காரணம், நடைமுறையில் செயல்படுத்த நேரத் தட்டுப்பாடு ஒன்று; இரண்டாவது காரணம், சுவாமிகள் நாடகங்களும் சம்பந்தனார் நாடகங்களும் பின்வரும் எல்லா முயற்சிகளுக்கும் ஒருவகையில் தாய்முயற்சிகளாகத் தோன்றுவனவாகும். ஆகையால் கருத்தரங்கு உரைகளிலும் விவாதங்களிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடக முயற்சிகளைப் பரவலாகவாவது பார்க்க முடியும் என நம்புகிறேன்.

இந்தக் கருத்தரங்கின் இன்னொரு முக்கியமான நோக்கம் தமிழ் நாட்டில் மண்டிக் கிடக்கும் நாடக வளத்தைச் செழுமைக்குக் கொண்டு வரவேண்டும் என்பது. பழைய

செய்திகளைக் கிளறிப் பார்க்கும்போது, தமிழ் நாட்டில் இத்துணை நாடக வளமா? இத்தனை பேர் நாடக எழுத்திலும் ஆட்டத்திலும் ஈடுபட்டிருந்தார்களா? என வியக்கத் தோன்றுகிறது. இன்றும் அதே நிலைதான். சிறந்த நாடக இலக்கியத்தை உருவாக்க வேண்டும், நாடகத் தமிழின் பழம் பெருமையை மெய்ப்படுத்திக் காட்ட வேண்டும் என்ற வேகமும், தீவிரமும் இன்றல்ல, நேற்றல்ல, நூறாண்டுக்கும் மேலாகவே இருப்பது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. ஆனால் இந்தப் பணிக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர்கள், இதுகாறும் தனித்து, சிறு சிறு திவலைகளாக இயங்கி வந்ததால், தமிழ்நாட்டு வெப்பத்தில் தீய்ந்து மாய்ந்து விடுகின்றனர்.

இந்தச் சிறு திவலைகளை ஒன்று சேர்த்துவிட்டால் சமுத்திரம்தான். அதற்கு அழிவில்லை. வளமை கொழிக்கும்; மழையைப் பொழிந்த வண்ணம் இருக்கும். இன்று தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் அணைப்பில், புலவர்கள், பேராசிரியர்கள், தொழில்முறை/பயில்முறைக் கலைஞர்கள், ஆய்வாளர்கள், ரசிகர்கள் என்ற பலபடியிலுள்ள சிலர் கூடியிருக்கின்றனர். இம்மாதிரி இதுவரை அனைவரும் ஒருங்கு கூடி விவாதித்து, கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்துகொள்ள நிலையான தளம் இல்லாத காரணத்தால்தான் தமிழ் நாடகக் கலை பீடு நடை போட முடியவில்லை. இன்று எம்மால் அழைக்க முடிந்தவர் சிலரே. அழைத்தவர் சிலரிலும் மிகச் சிலர்தான் பங்கேற்க முடிந்திருக்கின்றது. இந்தக் கருத்தரங்கில் பங்குபெறத் தகுதிவாய்ந்த பலர் இன்னும் பரவியிருக்கின்றார்கள். அவர்கள் எல்லாரையும் நாம் அடையாளம் கண்டுகொள்ள முடியும் என்றும் சொல்வதற்கில்லை. இந்தக் கருத்தரங்கின் கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் அவர்கள் அனைவருக்கும் உரித்தாகும். அவர்கள் வரை இது எட்ட வேண்டும். ஆகையால் ''கேட்டார்ப் பிணிக்குந்தகையவாய், கேளாரும் வேட்ப மொழிவதாம் சொல்'' என்ற முறையில் இங்கு உரைகளும் விவாதங்களும் நிகழவிருக்கின்றன. திருக்குறளின் அறிவுரைப் படி நாங்களும் இங்குச் செவிக்கு உணவில்லாதபோது சிறிது வயிற்றுக்கும் ஈயப்படும் என்ற முறையில் விருந்துணவு களுக்கு ஏற்பாடுகள் செய்திருக்கின்றோம். பேராளர்களும்

சிறப்புப் பார்வையாளர்களும் அதனை அன்புகூர்ந்து ஏற்றுக்கொண்டு, இந்தக் கருத்தரங்கின் நோக்கங்கள் நிறைவேறக் கைகொடுக்க வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கின்றோம். ஒரு கண்காட்சிக்கும் ஏற்பாடாகி, மாலையில் அது திறக்கப்படவுள்ளது. அந்தக் கண்காட்சியினையும் பிற்பகல் அமர்வுக்குப் பின்னர் 5 மணி அளவில் திறந்து வைக்க வேண்டும் என்று எமது மாண்புமிகு துணைவேந்தர் அவர்களைப் பணிவன்புடன் கேட்டுக் கொள்கிறேன். எமது அழைப்பை ஏற்றுக்கொண்டு, மதுரை கே.எஸ். கருப்பையா அவர்கள் தாம் அரும்பாடுபட்டுச் சேகரித்த மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ் அவர்களின் நூற்படைப்புகள், காட்சிப் படங்கள், பாட்டு ஒலிப்பதிவுகள் இவைகளைக் கண்காட்சியில் வைக்கக் கொண்டு வந்தமைக்கு நாம் பெரிதும் கடமைப் பட்டிருக்கிறோம். முடிவாக, மீண்டும் தங்கள் அனைவருக்கும் எமது மனமார்ந்த வரவேற்பையும் நன்றியையும் கூறிக்கொண்டு மாண்புமிகு துணைவேந்தர் அவர்களைக் கருத்தரங்க நிகழ்வுக்குத் தலைமை தாங்கி நடத்தித் தரும்படி, பணிவன்புடன் கேட்டுக் கொள்கின்றேன். வணக்கம்!

தலைமை உரை

முனைவர். வ.அய். சுப்பிரமணியன்
துணைவேந்தர்
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்

கருத்தரங்கிற்கு வந்துள்ள பேராளர்கள் அனைவருமே இந்த நூற்றாண்டில் பிறந்தவர்கள்தாம் என்று தோன்றுகிறது. 1909ல் அச்சிடப்பெற்ற 'கோமளம் காஞ்சி யாத்திரை' என்ற நாடக நூலைப் பலபேர் அறிந்திருக்க இயலாது. இஃது 'தாமரைப்பெண்' என்னும் பெண்ணால் இயற்றப்பட்டு, அவரின் தந்தையால் பரிசோதிக்கப்பட்டு வ. கோபாலசாமி ஐயங்காரால் பிரசுரிக்கப்பட்டது. முதல் பதிப்பு 1000 காபிகள், மதராஸ் ஆனந்தா அச்சுக் கூடத்தில் பதிக்கப்பட்டது. All rights reserved 1909 என்று அதன் பக்கத்தில் காணப்படுகிறது. கிரந்த சுலோகமாகக் குருவணக்கமும், தமிழில் சரசுவதி வணக்கமும் உள்ளன. முகவுரையாகக் காஞ்சிபுரத்தில் எழுந்தருளியிருக்கும் ஸ்ரீ தேவாதி ராஜனுக்கு வைகாசி மாதத்தில் நடக்கும் பிரம்மோத்ஸவக் காட்சியைக் கதா ரூபமாக இதில் எழுதியுள்ளார். கிருஷ்ணனுக்கும், தமது பெற்றோருக்கும் இந்த நூலை அர்ப்பணம் செய்திருக்கிறார். 11 ஆண் பாத்திரங்களையும், 15 பெண் பாத்திரங்களையும் கொண்டது இந்நூல். பத்து அத்தியாயங்களை உடையது. ஒவ்வொரு அத்தியாயமும் இடம், காலம் இவற்றை முகப்பில் குறித்து உரையாடலாகத் தொடங்குகிறது.

கும்பகோணத்தில் சென்ற நூற்றாண்டில் ஆரம்பித்துச் செயல்பட்டு வரும் 'சாது சேஷையர் கீழ்த்திசை நூலக' மேலாளர்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு அன்பளிப்பாகத் தந்துள்ள சிதைந்த நூற்கள் ஏழில் இதுவும் ஒன்று. ஒவ்வொரு பக்கமும் இராமபாணம் துளைத்துள்ளது. இந்த நூலைச் செய்த ஆசிரியர் பெண் என்பதாலும், நாடக உருவில் அமைந்த கதை என்பதாலும் இந்த நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் நாடகத்தின் பிறப்பு, பெண்களின் எழுத்தாற்றல், பிராமணச் சமுதாயத்தின் பழமைப்பிடிப்பு, மதப்பற்று, இதிகாசக் கதைகளைப் போற்றும் மரபு முதலியவற்றைச் சிறப்பாக அறிய முடிகிறது.

கேள்வி கேட்கும் சிறு வயதினர், கிறித்துவம் பரப்பும் பாதிரியாரின் முயற்சி, பெண் கல்வியைப் பரப்பும் அமிருதவல்லி என்ற கன்னிகை, மாமியார் கொடுமை, அதற்கெதிராக நல்ல மாமியாரைத் தெய்வப் பெண்ணாக மருமகள் போற்றுவது, விழாக்காலங்களில் காஞ்சியின் தோற்றம், பதவி வகிக்கும் அந்தணர் சமுதாயத்தின் மனநிலை, வெள்ளைக்காரர் மேன்மை, ஆதி மொழியாகிய சமஸ்கிருதத்தின் பெருமை, தெலுங்கர்களும் முகமதியர்களும் சேவகம் செய்யும் பாங்கு, கும்பல் (இதனைக் கும்பு என்றே இந்த நூல் குறிக்கிறது) கூடும் இடங்கள், அதில் நடக்கும் களவு முதலியவை விரிவாகக் கூறப்படுகின்றன.

தஞ்சாவூர் டெபுடி கலெக்டர் கிருஷ்ணஸ்வாமி ஐயங்கார் அவருடைய தாயார் கோமளம்மாள், மக்கள் மருமக்களுடன் காஞ்சியில் நடக்கும் பிரம்மோத்ஸவத்தைக் கண்டு களிக்கச் சென்றது, திருக்கோயில் பெருமை, வைணவர்களின் சிறப்பு, சைவக் கோயில்கள், கடவுள் கைங்கரியச் சிறப்பு முதலியவற்றை ஒவ்வொரு அத்தியாயமாக ஆசிரியர் கூறுகிறார்.

படிக்கும் நாடக உருவில் இந்நூல் அமைந்ததாயினும் செய்தி கூறும் நாடக வகையைச்சாரும். நாடகக் கதையமைப்பு (plot) மிகத் தொய்வானது. எதிர்பாராத நிகழ்ச்சியோ, எதிர் நிகழ்ச்சியோ ஒன்று நீங்கலாக மற்றுள்ளவை கதையில் பின்னப்படவில்லை. இறுதியில் குழந்தை அச்சுதன் காணாமற் போய்விட்டதால் ஏற்படும் உணர்ச்சி விகாரங்கள், பெண்கள் அழுவதும், கோபத்தாற் கண் சிவந்த ஆணொருவன் பெண்களை நோவதும், சிந்தனையுள்ள ஒருவர் போலீசு அதிகாரிகளிடம் கூறுவதும், சன்னியாசி ஒருவர் கையும் களவுமாக இரு கள்ளர்களைப் பிடித்து வந்து நீதிமன்றத்தில் நிறுத்திக் குற்றம் தெளிவிப்பதும், குழந்தை கிடைப்பதும், சன்னியாசியாக வந்தவர் டெபுடி கலெக்டரின் மைத்துனர் என்பதும், சற்றும் எதிர்பாராத நிகழ்ச்சிகளாக இறுதியில் இடம் பெறுகின்றன. நாடகக் கதையின் முடிவிற்குச் சற்று உயிர்த்துடிப்பை ஊட்டுகிறது.

வழக்குத் தமிழில் ஒரு சில எழுத்துப் பிழையுடன் 191 பக்கம் கொண்ட இந்த நூல் 'நாடகக் கதை' என்ற வகையைச்

சாரும். இந்த நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் நாடகம் என்பது சிறுகதை, நெடுங்கதை முதலியவற்றை உரையாடலில், காலம், களம் ஆகிய உத்திகளைக் குறிப்பிட்டு உருவாக்குவது என்ற எண்ண நிலை இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது.

மேல்நாட்டு முறைப்படி நாடக உள்ளமைப்பு, காலம் களம் முதலியவை பற்றிய செய்திகள், ஒவ்வொரு பிரிவிற்கும் இயக்கம் கொடுக்கும் திறன் முதலியவை தமிழ் நாடகத்தில் செல்வாக்குப் பெறவில்லை என்று கூற இயலும். மனோன்மணீயம் இதற்கு முன் வெளியாகிவிட்டது. பலரால் பாராட்டப்பட்டும் விட்டது. ஆனால் தமிழில் நடக்கும் ஆக்க முன்னேற்றங்களை எல்லோரும் அறிந்திருந்தார்கள் என்று கூற இயலாது. ஆங்காங்கே தனியாரும், குழுக்களும் தம் உள்ளுந்துதலுக்கேற்ப நாடகம் எழுதியும், நடித்தும் வந்திருக் கின்றனர். பழைய நாடகங்களிற் பலவும் புராணக் கதைகளைக் கூறுவன. படக்காட்சியும் இத்தகையப் பரிணாமப் பாணியைப் பின்பற்றியிருந்ததை நாமறிவோம். தற்போதுதான் சமுதாய நிகழ்ச்சிகளையும், வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளையும் தழுவி சினிமா தோன்றியுள்ளது. ஏறத்தாழ 1960க்கு மேல் ஏற்பட்ட மாற்றமிது. எழுத்துருவில் கிடைத்த நாடகங்களில் இந்தப் பரிணாமப்பாணி மாறுபட்டே உருவாகியுள்ளது. எழுத்து நாடகங்களில் புராணப்பிடிப்பு மிகக் குறைவு; மேடை நாடகங்களில் கூடுதலாக இருப்பினும் எழுத்து நாடகங்களில் வரலாறு பாராட்டத்தக்க இடத்தைப் பெற்றுள்ளது.

நான் குறிப்பிட்ட 'கோமளம் காஞ்சியாத்திரை' பல குறைகளுடையதாயினும் வரலாற்றில் பிராமண சமுதாய அமைப்பில் இதற்கு ஒரு தனியிடமுண்டு; ஒதுக்கிவிட இயலாது.

வட்டார வழக்கை ஆய்வதற்கும், கோயில் சம்பிரதாயங்களைத் தெரிவதற்கும் பெண்களின் - குறிப்பாக பிராமணப் பெண்களின் - மனநிலையை அறிதற்கும் இந்நூலில் செய்திகள் உள்ளன. இலக்கிய சமூக இயல் ஆய்விற்கு இது உதவும். புதுமை ஓட்டம் (modernity) என்று பிற்காலத்தில் பேரலையாக உருவான எழுச்சியின் துவக்கம் இதில் ஆங்காங்கே காணப்படுகின்றன. அதற்கும் சம்பிரதாய மதப்பிடிப்பிற்குமுள்ள போராட்டமும் எதிர்பார்த்த முடிவாகிய சம்பிரதாயத்தின் வெற்றியும் இதில் தெளிவாகின்றன.

1917-இல் சென்னையிலிருந்து வெளியான தமிழ்க் களஞ்சியம் (Tamil encyclopaedia) என்ற மாத இதழில் ஒரு விளம்பரம் ஆங்கிலத்தில் காணப்படுகிறது. "The Stage Lovers' Anglo Tamil illustrated Monthly, Indispensable for Amateurs and Professionals, A good medium of advertisement. Annual subscription Rs.3, Mylapore". இது அந்தக் காலத்தில் இயங்கிவந்த நாடக சஞ்சிகையைப் பற்றியது. பழமைச் செய்திகளை வரன்முறையாகத் தொகுத்தால் நாடகத் தேர்விற்கும், சீர்தூக்கலுக்கும் மிகவும் துணை செய்யும். இதற்கு உங்கள் முதிர்ந்த அனுபவம் துணை நிற்கும் என்பது உறுதி.

சிறப்புரை

முனைவர் ஏ.எஸ். இராமன்
புலத்தலைவர்
கலைப் புலம்

மதிப்பிற்குரிய துணைவேந்தர் அவர்களே! திரு சகஸ்ரநாமம் அவர்களே! நண்பர்களே!

தமிழ் நாடகங்களின் நிலை பற்றிக் கருத்தரங்கு வாயிலாக கூர்ந்து ஆராய முன்வந்துள்ள நாடகத்துறையினர் பாராட்டுதற்குரியவர்களாவர். இக்கருத்தரங்கில், நாடகத்துறை யோடு தங்களைச் சென்ற பல ஆண்டுகளாக நேரடியாக இணைத்துக் கொண்டுள்ளவர்களும், இதனை வெளியிலிருந்து கூர்ந்து கவனித்துக் கொண்டு வருகின்றவர்களும் பங்கு பெற்றுள்ளதால் வெளிப்படையாகவும் நட்பு முறையிலும் அமைய இருக்கும் கலந்துரையாடலும், அவைகளைத் தொடர்ந்து அமையும் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டுள்ள நாடகம் பற்றிய கண்காட்சியும், நிகழ்த்திக் காட்டப்பட இருக்கிற நாடக நிகழ்வுகளும் தமிழ் நாடகத்தைப் பற்றிப் பெரிதும் அறிந்துகொள்ள வழி வகுக்கும் என நம்பலாம்.

திரைப்படங்கள் நாடக பாணியிலும், நாடகங்கள் திரைப்படங்களின் அமைப்பிலுமாக வளர்ந்துள்ள நாடு இந்தியா ஒன்றுதான். இத்தகைய வழுவிய வளர்ச்சியால் நாடகம் திரைப்படம் இரண்டுமே தங்கள் தனித்தன்மையினை இழந்து, கலைகள் ஒன்றின்மீது ஒன்று செலுத்தும் செல்வாக்கால், அவை தரம் இழக்கும் தன்மைக்குச் சான்றாக விளங்குகின்றன. திரைப்படத்தின் செல்வாக்கின்படி இயங்கும் தமிழ்நாட்டு நாடகத்துறையைப் பொறுத்தவரை இது மறுக்க முடியாத உண்மை எனலாம். அண்மைக்காலத்தில் பரவலாக வளர்ந்துள்ள நாடகக் குழுக்களின் எண்ணிக்கையைக் கருதிப் பார்க்கும்போது நாடகம் தமிழ் நாட்டில் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளது என்றே கருத வேண்டியுள்ளது. ஆயின் இதன் வளர்ச்சி கிடைமட்ட அளவில்தான் அமைந்துள்ளது. ஆழமும் சாரமும் அற்ற வளர்ச்சியாகவே உள்ளது. இதன் செல்வாக் கிற்குத் திரையுலகத்தினரின் தொடர்பே பெரும்பாலும் காரணமாகின்றது. சிவாஜிகணேசன், கே. பாலச்சந்தர் உள்ளிட்ட திரையுலக மேதைகள் பலர் திரையுலகிற்கு

நாடகத்துறை வழங்கிய கலைச்செல்வர்களே ஆவர். இன்றும் மேஜர் சுந்தரராஜன், மனோரமா உள்ளிட்ட பல திரையுலகக் கலைஞர்கள் நாடகக் குழுக்களை நடத்தி வருகின்றனர். இதன் விளைவு நாடகம் திரைப்படம் இரண்டும் தம் தனித்தன்மையை இழந்து காணப்படுவதுதான் எனலாம். வணிக முறையில் வலுவாகக் காலூன்றியுள்ள திரைப்படத்துறை, கலைத் துறையில் ஆழக்கால் பதித்துள்ள நாடகத்துறை மீது தன் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தக் காண்கிறோம். இவ்வகையில் ஒன்றை ஒன்று சார்ந்து இருப்பதாகத் தோன்றினாலும் நாடகம் மிகுதியும் திரைப்படத்தை நம்பியே உள்ளது. உண்மையில் நாடகத்தின் வாழ்வே திரைப்படத்தைச் சார்ந்து வாழ்வதில் தான் உள்ளது எனலாம். நாடகத்துறையிலிருந்து பெரும்பாலான கலைஞர்கள் திரைப்படத்துறைக்கு படையெடுக்கும் ஒரு வழிப்பாதை நிலைமையையே பார்க்கின்றோம். இதற்குக் கலை நிர்ப்பந்தத்தைவிட பொருளாதார மேம்பாட்டு நிர்ப்பந்தமே காரணம் எனலாம். அண்மையில் சினிமாவின் கவர்ச்சிக்குப் பலியான நாடகக் கலைஞர் கோமல் சுவாமிநாதன்.

நாடகக் குழுவினை நடத்தும் திரைப்படக் கலைஞர்கள் வெளிப்பூச்சும், பகட்டும் நிறைந்த திரைப்படத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதால் தங்கள் நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுப்பதில்லை... நாடக மேடையில் ஏறினாலும் புளித்துப்போன திரைப்பட உத்திகளைக் கையாண்டு நாடகத்தின் தரத்தைத் தாழ்த்தி, மக்கள் தங்கள் மேல் வைத்துள்ள போலி மதிப்பைக் காத்துக் கொள்ளவே பார்க்கின்றனர். திரைப்பட உலகின் கோணத்திலிருந்து பார்த்தால் தமிழ் நாட்டின் திரைப்படத்துறை நாடகத்தன்மை நிறைந்ததாகவே காணப்படுகிறது. அனுபவமிக்க திரைப்படக் கலைஞர்கள் நாடகத்துறையிலிருந்து, திரைப்படத்துறை பற்றிய பயிற்சி ஏதுமின்றி வந்தவர்களாதலால் சினிமாவையும் நாடக இயல்புடையதாகவே ஆக்கிக் கொண்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். இளம் கலைஞர்களும் முன்னவர்கள் காட்டிய வழியில் நாடகபாணியிலேயே திரைப்படத்திலும் நடிக்க முற்படுகின்றனர். தமிழ்த் திரைப்படத்தில் நாம் கேட்கும் உரத்த குரலிலான நீண்ட வசனங்கள், ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட அசைவுகள், நிலையாகப் பொருத்தப்பட்ட காட்சி அமைப்புகள், நாடகத்தில் முன்கூட்டியே ஊகிக்கக் கூடிய திருப்பங்கள் ஆகியவற்றிற்கு நாடகப் பாதிப்பே காரணம் எனலாம். நாடகத்திலும் இதுபோலவே தேவையற்ற ஒளி, ஒலி

அமைப்புகள், ஆடம்பரமான ஆடை அணிகள், கருத்தற்ற சினிமா பாணியிலான கதைகள், பாலுறவுக்குச் சிறப்பிடம் தருதல், உணர்ச்சிகளைத் தூண்டும் காட்சிகள், வன்முறை ஆகியன திரைப்படங்களின் பாதிப்பால் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. திரைப்படமும் நாடகமும் தனித்தனி இயல்புடைய கலைத்துறையாக வளரவில்லையானால் அவை இன்றோ நாளையோ ஒன்றை ஒன்று அழித்துக் கொள்வது தவிர்க்க இயலாதது. ஒன்றை ஒன்று சார்ந்து நிகழ்தல் கலைத்துறையில் வேண்டப்படுவதெனினும் ஒரு துறையின் தனித்தன்மை கெடாதபடி அது நிகழ்தல் வேண்டும்.

கர்நாடகத்திலும் கிரீஷ் கர்னாட், பி.வி. கரந்த் ஆகிய சிறப்பு மிக்க நாடகக் கலைஞர்களைத் திரைப்படம் தன் கவர்ச்சிக்கு அடிமையாக்கி அவர்கள் புகழ் பெற்றிருந்த கலைத்துறையைப் புறக்கணித்து விட்டு வருமாறு இழுத்துக் கொண்டது. மகாராஷ்டிரத்திலும் விஜய்தண்டுல்கரை ஒரே அடியாகச் சினிமா விழுங்கிவிட்டது. வங்காளத்தில் மட்டும் நாடகம் திரையுலகினால் நசிவடையவில்லை என்று சொல்லக்கூடிய நிலை உள்ளது. பாதல்சர்க்கார், சம்புமித்ரா போன்ற கலைஞர்கள் நாடக உலகிலேயே காலூன்றி நிற்கின்றனர். உத்பல்தத் திரை உலகிற்கும் நாடக உலகிற்கும் இடையே ஊசலாடிக் கொண்டு இருக்கிறார் எனினும் அவர் நடிக்கும் திரைப்படங்களில் நாடக பாணியின் செல்வாக்கை மிகுதியாகப் பார்க்கலாமேயன்றி அவர் நாடகங்களில் திரைப்படப்பாணி நடிப்பைக் காண முடியாது. சினிமா, நாடகம் இரண்டும் தனித்தனி உத்திகளில் இயங்குபவை. அதனாலேயே பழம்பெரும் நாடக நடிகர்களில் பலர் திரையில் வெற்றி பெறமுடியாமல் திண்டாடினர். முப்பது நாற்பதுகளில் புகழ்பெற்றிருந்த தெலுங்கு நாடகமேடை நடிகர்களான ராகவானந்தம், நரசிம்மராவ் ஆகியோர் திரைப்பட உலகில் நுழைந்தபோது அத்துறையில் எடுபடாமல் போனதற்கு இதுவே காரணம். சிசிர்பாதூரி, அகின் சௌத்திரி போன்ற வங்க நாடக நடிகர்களின் கதியும் மகாராஷ்டிரத்தைச் சேர்ந்த பாலகந்தவர்வாவின் கதியும் இதுபோலவே ஆயிற்று. தமிழ் நாட்டிலும் நாடகமேடை நடிகர் திரையுலகில் தோல்வியே யுற்றனர். எனினும் அவர்களுடைய ரசிகர் கூட்டம், நாடகம் திரைப்படம் ஆகியவற்றிடையேயுள்ள வேறுபாட்டைப் பற்றிக் கவலைப்படாததால் இந்நடிகர்களின் நாடகப்பாணி தடையின்றித் தொடர்ந்தது. தமிழ் ரசிகர்கள் தாங்கள் பார்க்கும்

திரைப்படத்தில் தங்களது அபிமான நட்சத்திரங்கள் இருக்கிறார்களா என்று பார்க்கிறார்களேயன்றி அவர்கள் எப்படித் தங்கள் திறமையைக் காட்டியுள்ளனர் என்பதனைப் பற்றிக் கவலைப்படுவதில்லை. இந்தச் சூழலில் திறமையும் ஆர்வமும் உடைய புதிய மேடைக் கலைஞர்களைத் திரைப்பட உலகம் தோற்றுவிக்க முடியாமற் போனது குறித்து வியப்படைவதற்கேதுமில்லை. திரைப்படம், அருகாமைக் காட்சிகள், மறுபடப்பிடிப்புக்கள், பாத்திரங்களுக்கேற்பப் படைக்கப்படும் வசனங்கள், தொழில்நுட்ப வசதிகள் ஆகியவற்றின் துணையோடு கண்ணெதிரில் இல்லாத மக்கள் மனதில் படம் பிடித்துக் கொள்வதாக அமைந்திருக்க, நாடகம் நேரடியாகவும் உடனடியாகவும் பார்வையாளரின் முன்னிலையில் நடத்தப்படும் கலையாக உள்ளது. நேரிடையாகப் பார்த்து ரசிக்கும் ரசிகர்களின் முன் நேரிடையாகத் தோன்றி நடிக்க வேண்டிய காரணத்தால் தவறுகளைத் திருத்திக் கொள்ளவோ, மாற்றங்கள் செய்யவோ, திடீரென்று படைத்துக் கொள்ளவோ நாடகத்தில் வாய்ப்பில்லை. நாடகம் பார்ப்பவர்களுக்கும் நடிப்பவர்களுக்கும் ஒருவருக்கொருவர் நெருங்கிய மனமொத்த உணர்வு இருக்க வேண்டும். அத்தகைய உறவே நாடகத்தின் ஒவ்வொரு நாள் நிகழ்ச்சியையும் உயர்த்த உதவும். ஒலிபெருக்கிகள் இல்லாத காலத்தில் நாடகமேடைகளில் நடிகர்களின் சிறு முணுமுணுப்புக் கூட நாடகக் கொட்டகைகளில் இறுதி வரிசை ரசிகர்களால் உடனே உணர்ந்து கேட்டு ரசிக்கப்படும் நிலை இருந்தது. இன்று அந்தக் காலம் மலையேறி விட்டது. உலகம் முழுதும் நாடகம் இன்னமும் சினிமாவைவிட மதிப்பான உயர்கலையாகவே போற்றப்படுகிறது. சினிமா தான் ஏழைகளின் நாடகமாகப் பாவிக்கப்படுகிறது. இந்தச் சூழலில் நாடகம் பெற்றுள்ள சிறப்பான உயர் நிலையினைக் கருத்தில் கொள்ளும்போது திரைப்படங்களின் வருகைக்கு முன்னர் நாடகத்திற்கு இருந்த மதிப்பை விட இப்போது மதிப்புக் கூடியுள்ளது என்றே சொல்லலாம். சிறப்பான நாடக மரபினையுடைய இங்கிலாந்து, ஜப்பான் போன்ற நாடுகளில் பல இடையூறுகளுக்கும் தொல்லைகளுக்கும் இடையேயும் நாடகத்தைப் போற்றி வளர்த்து வருகின்றனர். திரைப்படமும் நாடகமும் தனித்தனி கலைகளாக வளர இரண்டையும் எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு பிரித்துப் பேணிக் காக்க முடியுமோ அவ்வளவும் செய்து வருகின்றனர். இலண்டனில் புதிய முயற்சிகளை மேற்கொள்ளும் மெர்மெய்டு அரங்கு என்ற

சிறிய அரங்கு நாடக ஆர்வலர்களின் ஆதரவால் நன்குக் காலூன்றி நிற்கின்றது.

நாடகங்களுக்கு எனத் தனியே அரங்குகள் இருந்தால்தான் நாடகக்கலை ஒரு நாட்டில் வேரூன்றி வளரமுடியும். மேடையில் நடிப்பதற்கென்றே சிறப்பாக எழுதப்படும் புதிய நாடகங்களும் வெளியானபடி இருத்தல் வேண்டும். நேரிடையாகக் கலைஞர்கள் பங்கு பெறும் நாடகத்தினை இயந்திரவயப்பட்ட திரைப்படத்தை விட உயர்ந்தது எனப் போற்றி ரசிக்கும் ரசிகர் கூட்டமும் வேண்டும். மேற்கத்திய நாகரிக வாழ்க்கை முறையை மேற்கொண்டுள்ள சமூகத்தினர் தரும் ஆதரவால் டில்லியிலும் பம்பாயிலும் அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்கள் வளர்ந்துள்ளன. செக்கோவ், மோலியர், ஸ்டெர்ன் பெர்க், இப்ஸன், சாத்தரே, ஹரால்டு பிண்டர் போன்ற நாடகாசிரியர்களின் நாடகத் தழுவல்களையே அவர்கள் அரங்கேற்றுகின்றனர். இந்திய மொழிகளில் அமைந்த பழைய புதிய நாடகங்கள் அவர்கள் கவனத்தைக் கவரவில்லை. இந்திய நாடகமேடை ஒரு சிறு வட்டத்திற்குள் அடைபட்டதாக இருக்க வேண்டும் என்பதில்லை. நமது பழைய நாடகமரபுகளைப் பல புதிய உத்திகள் மூலம் நாம் புத்துயிர் தந்து புதுப்பித்தல் வேண்டும். மரபு வழிப்பட்ட நாடகங்கள், தற்காலப் புதுமைப்படைப்புக்கள், நாட்டுப்புறக்கூத்து வழிப்பட்ட நாடகங்கள் என நமது நாடகங்களைப் பகுத்துப் புதிய மரபுகளை ஏற்படுத்தலாம். அம்மரபுகளுக்கேற்ற சொல்லாட்சி, காட்சி, ஒப்பனை, இசை, மேடையமைப்பு ஆகியன பொருத்தமாக அமைதல் வேண்டும்.

புதிய வேகத்தோடு கூடிய நிலைப்பாடுடைய ஒரு நாடக இயக்கம் தொடங்கப்பட்டால் அன்றி இத்தகைய பெருமாற்றம் நிகழ வாய்ப்பில்லை. இதுவரை இந்தியாவில் இரண்டு நாடக இயக்கங்களே நிகழ்ந்துள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று ரஷ்யப் புரட்சியாலும் மார்க்சியக் கொள்கைகளாலும் கவரப்பட்ட இந்திய மக்கள் நாடகக் குழுவின் இயக்கம் ஆகும். வலதுசாரிகளின் இந்திய தேசிய நாடகக்குழு இன்னொரு முனையில் நின்று செயல்பட்ட மற்றொரு இயக்கமாகும். இரண்டு இயக்கங்களாலும் வட்டார நாடகத்தின் மீது அதிக செல்வாக்குச் செலுத்த இயலவில்லை. வட்டார நாடக வளர்ச்சி தன்னியல்பினதாகவே அமைந்தது. முழுவதும் பிரசாரம் என்று கூறமுடியாவிடினும் சமுதாய நியாயங்கேட்டு வாதிடும்

கோட்பாடுகளை முன்வைத்து இயங்கியமையால் இந்திய மக்களின் நாடகமேடை இயக்கமும், வெறும் பொழுதுபோக்கு அம்சங்களையே முன்வைத்து இயங்கியமையால் இந்திய தேசிய நாடக மேடை இயக்கமும் நாடகக்கலை நுட்பங்களை வளர்ப்பதில் குறிப்பிடத்தக்க முன்னேற்றம் காணமுடிய வில்லை. கலைநுட்பங்கள் வாய்ந்த பல படைப்புகளைத் தருவதில் பல வட்டாரநாடகமேடைகள் முயற்சி செய்துள்ளன. இது தேசிய அளவில் கூடப் பாதிப்பை ஏற்படுத்துவதாக இருந்துள்ளது. கிரீஷ் கர்னாட்டின் முகம்மது பின் துக்ளக், ஹயவதனா ஆகியவையும் விஜய் தண்டுல்கரின் காசிராம் கோட்வால், சாகரம் பைண்டர் ஆகியவையும் தேசிய அளவில் பாதிப்பை ஏற்படுத்திய கர்நாடக, மகாராஷ்டிர வட்டாரங்களின் படைப்புக்கள் எனலாம். வங்காளத்தைச் சேர்ந்த பாதல் சர்க்காரும் சம்புமித்ராவும் அவரது மனைவி திருமதி மித்ராவும் உலகளாவிய புகழ் பெற்றிருக்கிறார்கள் என்றுகூடச் சொல்லலாம்.

தமிழ்நாடக மேடை குறுகிய வட்டத்திலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ளாதது ஏன்? பரந்துபட்ட நிலையில் பல்வேறு இனத்தவரும் பார்த்து ஏற்று மகிழும் நாடகங்களை அது ஏன் படைக்க முடியவில்லை. மொழி தடையாக இருக்கிறது எனக் கூறிவிட முடியாது. வங்கமொழி நாடகங்கள் வங்க மொழி தெரியாதவர்களையும் கவர்ந்து ஈர்த்துள்ளதே. தமிழ் நாடகங்களின் இன்றைய இந்த நிலைக்குரிய காரணம் என்னவாயிருக்கக் கூடும்? தமிழ் நாடகமேடை வளமான சிறப்புக் கூறுகளைக் கொண்ட நாடகங்களையே ரசிக்கும் ரசிகர்களைத்திருப்தி செய்யக்கூடிய வகையில் தொழில் ரீதியாக இன்னமும் வளரவில்லை என்றே கருதவேண்டியுள்ளது. தமிழ் நாடகமேடை பொழுதுபோக்கு நாடகங்களைப் படைத்து வழங்குகின்றது. பெரிய எதிர்பார்ப்புக்களை வேண்டாது கிளப்புகளுக்குச் செல்வதுபோல கொஞ்சநேரம் தங்க... மறந்து சிரித்து மகிழ வரும் சபா கூட்டத்தினை,த் திருப்திபடுத் தினால் போதும் என்ற அளவில் நின்று விடுகின்றனர் தமிழ் நாடகத் தயாரிப்பாளர்கள். இந்தச் சபா உறுப்பினர்களோ தங்களை மகிழ்விக்க அதில் கொஞ்சம் இதில் கொஞ்சம் என மேடையில் எல்லாப் பொழுதுபோக்கு அம்சங்களையும் எதிர்பார்க்கின்றனர். வேடிக்கையான நகைச்சுவை உரையாடல்கள், அன்றாடம் சந்தித்துப் பழகிய வழக்கமான பாத்திரங்கள், அன்றாட நிகழ்ச்சிகள், எதிர்பார்க்கக்கூடிய திடீர்

திருப்பங்கள், அப்போதைய சூடான பிரச்சனைகளைப் பற்றிய அலசல் இவையே தமிழ்த் திரைப்படத்தைப்போல ஒரு பார்முலா அமைப்பில் உருவாக்கப்படும் இன்றைய மேடை நாடகங்களின் தேவைகள். சபா மேலாளர் இத்தகைய நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதையே விரும்பி வரவேற்பதாகப் பல நாடகக் கலைஞர்கள் என்னிடம் குறைபட்டுக் கொண்டிருக்கின்றனர். நாடகக் குழுக்கள் சபாக்களின் உதவியின்றி வாழவோ வளரவோ முடியாத நிலையில் உள்ளன. சபாக்களோ தங்கள் வளர்ச்சிக்கு சாதாரண நடுத்தர வர்க்கத்து உறுப்பினர்களையே நம்பியுள்ளன. யார் மீதும் குறையைச் சுமத்த முடியாத ஒரு சூழல் இது. பார்வையாளர்களின் தகுதிக்கேற்ற நாடகங்கள் படைத்து வழங்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். தமிழ் நாடக உலகம் சீர்திருந்த வேண்டுமானால் தமிழ் நாடகங்களைப் பார்ப்பவர்களின் ரசிகத் தன்மை முன்னேற்றம் அடைய வேண்டும். பம்பாய், டில்லி, கல்கத்தா போன்ற நகரங்களில் தரமான நாடகங்களை வரவேற்கும் ரசிகர்களுக்குக் குறைவில்லை. பம்பாயில் இ.அல்காஸியின் நாடகக் குழு இரண்டாக உடைந்தபோது பிரிந்து சென்றவர்கள் புதிய அமைப்பாக உடனே செயல்படும் அளவுக்கு அங்கு ரசிகர்களின் ஆதரவு இருந்தது இதனை மெய்ப்பிக்கும் சான்றாகும். ஜெர்சென்டகுன்ஹா புதிய குழுவை உருவாக்குவதில் முனைந்து நின்றார். இரு குழுக்களுமே தங்களை ஆதரிக்கும் ரசிகர்களின் முழு ஒத்துழைப்போடு சிறந்த படைப்புக்களை வழங்கின. சென்னையில் நாடக மேடைக்கு இத்தகைய அடித்தளம் இன்னமும் அமைய வில்லை. சினிமாவின் பிடியிலிருந்து அது தப்பும் போக்கும் காணப்படவில்லை.

நாடகக் கலை, படிமம் மற்றும் இயங்குகலை உள்ளிட்ட பல்வேறு கலைகளின் ஒருங்கிணைந்த கலை வடிவமேயாகும். ஓவியர்கள், இசைவாணர்கள், எழுத்தாளர்கள், கட்டிடக் கலைஞர்கள், சிற்பிகள், ஆடவல்லார் ஆகிய பலரது முயற்சியில் உருவாவது நாடகம். பல்வேறு துறைகளின் ஒருங்கிணைந்த செயற்பாட்டின் விளைவாக கலைப்படைப்புகள் மலர்வதற்கு இது சிறந்த உதாரணமாகும். நம்நாடு உரிமை பெறுவதற்கு முன் டில்லியில் மத்திய மின்சார நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த ஐ.எல்.தாஸ் என்பவரின் முயற்சியால் ஒரு சிறு நாடகக்குழு தோற்றுவிக்கப்பட்டது. ஒளி ஒலி அமைப்போடு

தொடர்புடைய ஒரு நிறுவனத்தின் தலைவராயிருந்தும் அவர் தனது நிறுவன மேம்பாட்டினையும் நாடகக்குழு வளர்ச்சியினையும் தனித்தனியே பிரித்து வைத்தே செயல்பட்டு வந்தார். ஆனால் அவரது தொழில் நிறுவனத்தின் முன்னேற்றத்திற்காக நாடகத்தை எப்போதும் பயன்படுத்தவில்லை. ஒலி, ஒளி அமைப்புக்களுக்கும் அவர் தன்னுடைய தொழில்முறை நண்பர்களை நாடவில்லை. நாடகத்தில் காட்சியமைப்புக்களின் சிறப்புக்கு அவர் கலைத்துறையைச் சேர்ந்த ஓவியர்கள், சிற்பிகள், கட்டிடக்கலை வல்லுநர்கள், இசைக்கலைஞர்கள் என்னும் இத்தகைய கலைஞர்களையே நாடினார். புதுப்பார்வை கொண்ட கலைஞர்களான டெல்லி சில்பிசக்கரா குழுவினர் அவருக்கு உதவியாக இருந்தனர். ஓவியர்களும் இசைவாணர்களும் சிற்பிகளுமான அவரது நண்பர்களும் அவருக்குப் பக்கபலமாக இருந்தனர். அவர்களின் ஒத்துழைப்பால் அவரது நாடகத்திற்குத் தேவையான ஆடை ஆபரணங்களின் அமைப்பு சிறப்பாக அமைந்தன. டெல்லியின் ரவீந்திரபவனை அடுத்து அந்த நாடகக்குழு இன்னமும் சிறப்பாகச் செயல்பட்டு வருகிறது. நாடகத் தயாரிப்பில் ஓவியர்களின் பங்கு பெரிது. அவர்கள் ஒத்துழைப்பின்றி நாடகங்களைக் கவர்ச்சியாக அமைக்க இயலாது. ஆகவே நாடகக் குழுக்கள் இத்தகைய கலைஞர்களோடு ஒருங்கிணைந்து நாடகங்களை மேடை ஏற்ற வேண்டும். மேடையில் வண்ணம், வடிவம், உருவமைப்பு முதலியன எப்படி அமைதல் வேண்டும் என்பதனைப் பயிற்சி பெற்ற ஒரு கலைஞனே கற்பனையால் சிறப்பான படைப்புக்களை உருவாக்க இயலும். நல்ல ரசனை, கற்பனை, உண்மையியல்பு, நெளிவு, குழைவு ஆகியன அனைத்தும் காட்சி அமைப்பின் சிறப்பிற்கு உதவுவனவாகையால் நாடகத் தயாரிப்பாளன் பிற கலைஞர்களை நாடி நிற்க வேண்டியவனாகின்றான்.

இந்த என் எண்ணங்களை உங்களோடு பகிர்ந்து கொள்வதில் மகிழ்ச்சியடைகிறேன். தமிழ் நாடக மேடை சரியான போக்கில் வளர இந்தக் கருத்தரங்கு சில உருப்படியான வழிவகைகளைக் கூறும் என நம்புகின்றேன். தமிழ் நாடக வளர்ச்சியே தங்கள் வாழ்வின் குறிக்கோளாகக் கொண்ட கலைஞர்கள் பங்கேற்க இருப்பதால் நான் நம்பிக்கை உடையவனாக இருக்கின்றேன்.

தொடக்க உரை

கலைமாமணி எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்

அன்புக்கும் மதிப்புக்கும் உரிய... இன்றைய கருத்தரங்கிற்குத் தலைமை ஏற்றுச் சிறப்பாக நடத்திட முன்வந்துள்ள மாண்புமிகு துணைவேந்தர் அவர்களே! வரவேற்புரை வழங்கிய என்.வி. இராமநரசன் அவர்களே! சிறப்புரை ஆற்றிய திரு. அ.சீ. இராமன் அவர்களே! அவையிலே அறிவின் முதிர்ச்சியால் கலையறிவிலே நல்ல தேர்ச்சி பெற்று வந்திருக்கும் கலைஞர் பெருமக்களே! பெரியோர்களே! தாய்மார்களே! உங்கள் அனைவர்க்கும் எனது பணிவான வணக்கங்களைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

எனக்கு இன்றையதினம் கொடுக்கப்பட்ட தலைப்பு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள். பொதுவாக மாணிக்க முடியான சொற்களாலும், மாண்புயர்ந்த உணர்ச்சிகளாலும், தேனைவிடத் தித்திப்பான தெளிவான கலையழகால் மானிடத்தின் உள்ளத்தை மகிழ்வித்து வந்துள்ளது தொன்மையான நாடகக்கலை. மனிதனுடைய சிந்தனைக்குக் கட்டுப்படாமலும், கட்டுப்பட்டும் கடவுள் எப்படி இருப்பாரோ அதுபோலத்தான் கலையும் என்று பெரியவர்கள் சொல்வார்கள். அதனால்தான் மாணிக்கவாசகப் பெருமான், 'பொருளுடைக்கலையே' என்று அவர் பாடலில் குறிப்பிடு கின்றார். ஆகவே இவ்வளவு தொன்மையான கலையில் பல அறிஞர் பெருமக்கள் வாழ்ந்து வந்தாலும்கூட முக்கியமானவர் களைப்பற்றித்தான் விழா எடுப்பார்கள். இன்றைய விழாவில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும், பம்மல் சம்பந்தனாரும் சிறப்பிடம் பெறுகிறார்கள்.

சங்கரதாஸ் சுவாமி அவர்கள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலே தென்பாண்டி நாட்டிலே துறைமுகமான தூத்துக்குடியில் 1867ஆம் வருடம் ஆவணித் திங்கள் 22ஆம் நாளிலே தாமோதரக் கணக்குப்பிள்ளை என்ற தமிழறிஞர்க்கு மகனாக அவதரித்தார்கள். இயற்கையிலேயே தமிழறிவு பெற்ற தந்தையாரிடம் தமிழறிவு பெற்றார். அதோடு

அருள்மிகு வண்ணச்சரபம் மகான் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் பூரணமாகத் தமிழறிவைக் கற்றார்கள். தண்டபாணி சுவாமிகள்கூட 'மிசு பந்தம்' என்ற ஒரு நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். அந்த நூலை நமது தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கத்தின் உதவியோடு திருமுருக கிருபானந்த வாரியார் சுவாமிகள் அவர்கள் விழா நடத்தி வெளியிட்டார்கள். அது நமது பல்கலைக் கழகத்திற்கு உதவும் என்ற எண்ணத்தில் என்னிடமுள்ள அந்த நூலைத் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்திற்கு வழங்குகின்றேன்.

அடுத்து, சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் இயற்றப்பட்ட 'இன்னிசைத் திரட்டு' என்ற பாடல்களை அவருடைய நினைவு விழாவிலே அவருடைய தலைமை மாணவரான அவ்வை டி.கே.சண்முகம் அவர்கள் வெளியிட்டார்கள். அந்தப் புத்தகமும் இவர்களுக்குப் பயன்படும் என்று அதையும் அளிக்கிறேன்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடைய தமிழின் குருவான தண்டபாணிசுவாமிகளுடைய வரலாற்றுச் சுருக்கம். இதையும் வெளியிட்டிருக்கிறார்கள். இதையும் இவர்களுக்கு அளிக்கிறேன்.

இப்படிக் கல்வி கற்ற, தமிழறிவு பெற்ற சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 1891ஆம் வருடத்திலே, தமது 24 ஆம் வயதிலே, தமிழ் நாடக உலகிலே நுழைந்தார். அவர் தமிழ் நாடக உலகிற்கு வரும்போது அதாவது 19ஆம் நூற்றாண்டு மத்தியில் கணக்கிட்டோமானால், நல்ல புலவர்கள், நல்ல தியாக சீலர்கள், அரசியல் தலைவர்கள் தோன்றிய ஆண்டு இந்த நூற்றாண்டுதான் என்று சொல்வார்கள். அந்த வருடத்தில்தான் இவரும் தோன்றித் தமது நாடகப்பயணத்தைத் தொடங்கி னார்கள். முதல் முதலாக சுவாமி நாயுடு என்பவர் கம்பெனி யிலே நாடக ஆசிரியராகப் பணியாற்றினார். அப்பொழுது தெருக்கூத்து நாடகங்களுக்கும், மேடை நாடகங்களுக்கும் ஒரு குழப்பமான சூழ்நிலை இருந்தது. இங்கேகூடப் பல்கலைக் கழகத்திலே சில அன்பர்கள் கேட்டார்களாம், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தெருக்கூத்தை விட்டுவிட்டார்களே என்று! தெருக்கூத்தைவிடக் காரணம் அவர் நுழைந்த நேரம் அப்படி. தெருக்கூத்தைப்பற்றிய அறிவு அவருக்கு நிறைய உண்டு.

சுவாமிகள், என்று (1891-ஆம் ஆண்டு) நாடக உலகில் பிரவேசித்தாரோ, அன்று முதலே தமிழ் இசையும், தமிழ் மொழியும் இங்கே வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றன என்பதைத் திடமாக உங்கள் முன் சொல்லிக்கொள்ள ஆசைப்படுகிறேன். தமிழறிவை வளர்த்தவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். தமிழ் இசையை வளர்த்தவரும் அவர்தான்.

முதல் முதலாக பாய்ஸ் கம்பெனியிலே ஒரு நடிகரைச் சேர்ப்பார்களானால், அவர்களுக்குப் பாடல்களை இயற்றி அதற்குப் பக்குவமான தாளக்கட்டோடு இசை அமைத்துக் கொடுப்பார்கள். அந்த சாகித்யங்கள் இருக்கிறதே... அந்தப் பொருள், அந்தப் பொருளைச் சொன்னாலே தாளத்துக்கு வந்துவிடுவான். அப்படிப்பட்ட சொற்களை வண்ணம் நிறைந்த சொற்களாக அமைத்துக் கொடுத்தார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். உதாரணமாக இளமையில் நான் 13ஆம் வயதில் நாடகத்தில் நுழைந்தேன். எனக்குச்சில பாடல்கள் நினைவுக்கு வருகின்றன.

''மூலமந்திர மோன பொருளேஉயர்
மூஷிகனெனும் மூலமந்திர''

எந்த வித்வானானாலும், புலவனானாலும் முதலில் தொடங்கும்பொழுது விநாயகர்பற்றி ஒரு துதி பாடுவார்கள். இது விநாயகரைப்பற்றி ஒரு துதி.

''முத்தமிழ் வளர்க்க முறைப்படி கற்க
நினைத்தது எனக்கருள்'' (மூல)

ஆலமுண்டவன் அம்பிகை கொண்டாடும்
ஒரு மைந்தனெனும் வடிவத்துப்
பொருந்தி விளங்கிய (மூல)

புண்ணியந் தாழ்ந்திட்ட பொல்லாக்கலிகாலம்
போதனையைத் தள்ளிப்போடும் இந்தஞாலம்
கண்ணியம் எண்ணாது காணு மலங்கோலம்
கதிபரனுள திருபதமலர் துதிபுரிய எனைஅருள் (மூல)

''நாமும் நாமமதே மொழிவோம். இதுவே தொழிலாம்'' - இந்த அடியைச் சொல்லிக் கொடுப்பதற்குள் 10, 15 நாட்கள் சட்டாம்பிள்ளை எங்கள் தொடைகளை எல்லாம் பதம்

பார்த்துவிடுவார். எங்கள் தொடையிலே தாளம் போடுவார். தாளம் போய்விட்டால், தொடையிலே அழுத்தி அடிப்பார். ''இது என் தொடை ஐயா'' என்று அவரிடம் ஒரு நாள் கதறிவிட்டேன். இப்படியெல்லாம் சொற்கட்டை.... தாளத்தோடு சொல்லக்கூடிய சொற்களைப் பழக்கியும், நடிகர்களுக்குப் பயிற்சி கொடுத்தும் நாடகங்களை எழுதியிருக்கிறார். இதேமாதிரி சரஸ்வதி துதி வரும். இப்படியே கடைசியிலே பாடிக்கொண்டு போவோம். அதிலே இந்த நடன முறையிலே போகவேண்டும். நடனம், இசை எல்லாம் நாடகத்திலே இருந்தது அந்தக் காலத்திலே என்று சொல்வதற்காக உங்களுக்குக் குறிப்புக் கொடுக்கிறேன்.

''நாவில் வந்ததைப் பாடுவோம்
நாடகம் தினம் ஆடுவோம்''

இதுதான் கடைசிப் பாட்டு. எந்தப் பாட்டுப் பாடினாலும், இந்தப் பாட்டைப் பாடினால் நாடகம் முடிந்துவிட்டது என்று ஓய்வுக்கு உள்ளே போவோம். அப்பொழுதுகூட இந்தத் தாளம் போட்டுக்கொண்டுதான் போகணும். இதிலே ஏதாவது தவறு வந்துவிட்டால் தலையிலே... நாங்கள் வைத்திருந்த டோப்பாவை எடுத்துவிட்டுத் தலையிலே நறுக்கென்று ஒரு குட்டு வைத்துவிட்டு மறுபடியும் டோப்பாவை வைத்து விடுவார். இப்படியெல்லாம் தேர்ச்சி பெற்று நாங்கள் நடிகர்களாகப் பயிற்சி பெற்றோம் என்பதை உங்களுக்கு நான் சொல்லிக் கொள்கிறேன்.

இதேமாதிரி கதாநாயகன், கதாநாயகி வேடம் போடுகிறவர்களுக்கு உரையாடல்களைச் சுவாமி மிகவும் அழகாக எழுதுவார். அவர்கள் திறமையை முதலிலே பார்த்துக் கொள்வார். நாடகத்தில் அந்த வயதிலே இருக்கிற பையனு டைய திறமை; அவனுடைய சாரீர வளம் இவையெல்லாம் முதலில் அவர் எடை போட்டுவிட்டு அதற்குத் தகுந்தமாதிரி அவனுக்கு விருத்தம் கொடுத்தால் நன்றாக வருமா அல்லது தாளக்கட்டோடு பாட்டு இயற்றினால் நன்றாக வருமா? என்று நன்றாக அறிந்தபின் அந்தப் பாட்டுக்களைக் கொடுப்பார். உரையாடல்களை அந்தக் காலத்திலே மிகவும் நீளமாகப் பேசுகிற வழக்கம் உண்டு. உதாரணமாக, சீமந்த நாடகத்திலே கதாநாயகன் சித்ராங்கதன் தோணியிலே அடிபட்டுப்

பாம்பரசன் உலகத்திற்குப் போய் விடுகிறான். அங்கே அவன் தான் வணங்கும் தெய்வத்தைப்பற்றிச் சொல்லக்கூடிய நாடகம். அச்சேறி நூல் வடிவில் கிடைக்கிறது. அதில் 'கமா' போட்டுக்கொண்டே வருவார். ஒரு உரையாடல் ஆறு பக்கம் இருக்கும். ஒரே ஒரு உரையாடல். உச்சரிப்புக்களுக்கிடையே இடைவெளி இருக்கவேண்டும். உச்சரிப்புத் தெளிவாக இருக்கவேண்டும். அவருடைய நாடகங்களில் நாலடியார், திருக்குறள், அவ்வையார் பாடல்கள் போன்றவை கருத்துக் கெடாத வகையில், கதைக்கு ஊறு வராத வகையில் தொடர்ச்சியாக ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் வரும். இத்தகைய நாடகங்களை எழுதியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

'சுலோச்சனா சதி' என்று ஒரு நாடகம். அதிலே தமிழறிவுபற்றிக் கதாநாயகன், கதாநாயகிக்குப் போதிக்கிறான். சுலோச்சனாவைத் தன் பக்கம் இழுக்கிறான். இல்லறத்தானாக வாழ வேண்டியவன், தமிழைக் கற்றுத் தமிழ்ப் பெண்ணை மணந்து மனைவியோடு இல்லறத்தில் ஈடுபட்டால்தான் அவன் தருமம் செய்யத் தகுதியுடையவன் ஆவான். இதற்குப் பல திருக்குறள்களை மேற்கோள் காட்டுவார். திருக்குறள் கருத்துக்களை நாடகக் கதைக்கருத்து கெடாமல் கதைக்குப் பங்கம் வராத வகையில் கதையில் புகுத்துவார். அது ஆறு பக்கம் முதல் எட்டுப் பக்கம் வரை இருக்கும். இதை நாடகத்தில் பேசுகிற நடிகர்களுக்கு முதல் பரிசுகூட அக்காலத்தில் கொடுப்பார்கள். சில நடிகர்கள் இதற்குத் திணறுவார்கள். இதை முழுமையாகப் பேசியவர் டி.கே.சங்கர் என்ற ஒரு நடிகர். இவர்தான் தலைமை தாங்கி நாடகத்தை நடத்திக் கொண்டிருந்தார். மிகவும் தெளிவாக அந்த ஆறு பக்கத்தையும் அப்படியே பேசுவார். இது மக்களுக்குத் தமிழுணர்வை ஊட்டுவதாய் இருக்கும். இது கலைப்பிரச்சாரமாக இருக்காது. கலை வடிவத்தோடு இது மக்களுக்குப் போகும். இப்படித் தமிழறிவை வளர்த்திருக்கிறார்.

'அபிமன்யு சுந்தரி' என்று ஒரு நாடகம். டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் ஆறு வயதாயிருக்கும்போதே, சுவாமிகள் மடியிலேயே உட்கார்ந்து நாடகப் பயிற்சி பெற்றவர். இவர் எல்லா நாடகத்திலேயும் நாரதர் வேடம்தான் போடுவார். ''எல்லா நாடகத்திலும் சண்முகத்திற்கு நாரதர் வேடமே

கொடுக்கிறோம்; ஏதாவது ஒரு நாடகத்தில் கதாநாயகனாக அவரை நடிக்க வைத்து, அவருக்காக ஒரு நாடகமும் எழுதக்கூடாதா? என்று சுவாமிகள் எண்ணினார். சண்முகத்திற்கு இவ்வளவு கலைத்திறமை இருக்கிறது. பேசக்கூடிய திறமை நிறைய இருக்கிறது. நல்ல குரல்வளம் இருக்கிறது. இவர் திறமைகளை எப்படிப் பயன்படுத்தலாம் என்று சிந்தித்துக்கொண்டே ஒருநாள் மாலையில் பழைய புத்தகக் கடைக்குப் போனார். ''அல்லி அரசாணிமாலை'', ''புகழேந்திமாலை'' இந்தமாதிரி இரண்டு மூன்று நூல்களை வாங்கி வந்தார். அத்துடன் ''அபிமன்யு சுந்தரி மாலை'' என்று ஒரு நூலையும் வாங்கி வந்தார். அன்றைக்கு நாங்கள் எல்லோரும் கேஸ் விளக்கிலே நாடகம் ஆடினவர்கள். அன்றைக்கு இரவு காடி விளக்கு வெளிச்சத்தில் இரவு எட்டு மணியில் இருந்து ஒரு அடித்தல் திருத்தல் இல்லாமல் அந்த நாடகத்துக்குரிய பாடல்கள், உரையாடல்கள் அவ்வளவையும் எழுதி மங்களம் போட்டு 5, 5.30 மணிக்கு அப்படியே வைத்துவிட்டுத் தூங்கினார் சுவாமிகள். எல்லோரும் காலையிலே வந்து பார்த்தோம். 'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகம் அங்கே முழுமையாக இருந்தது. அதிலே எவ்வளவு கற்பனை? துரியோதனன் தன்னுடைய மகனுக்கு கிருஷ்ணனுடைய பெண்ணைக் கல்யாணம் செய்வதாக ஒரு கட்டம் வருகிறது. துரியோதனன் சில அரசியல் தந்திரங்களெல்லாம் செய்வதாகக் கூட எழுதியிருக்கிறார். இதைப்பற்றி மிகவும் திறமையோடும் ஆற்றலோடும் எழுதியுள்ளார். இப்படி எழுதும்போது கடைசியிலே இலக்குவன் வந்து மாலையிடக்கூடிய ஒரு நிலை. உச்சக்கட்டம் அது. இந்த நிலையிலே அவள் என்ன செய்வ தென்று தெரியாமல் வருந்திக் கொண்டிருக்கும்போது கதைத் தலைவன், முறை மாப்பிள்ளை அரண்மனைக்குப் பூக்கட்டி அனுப்பக்கூடிய ஒரு இடத்துக்கு வருகிறான். அந்த இடத்திலிருந்து தன் காதலிக்குப் பூக்கட்டி அனுப்புகிறான். குழந்தையாய் இருக்கும்போதே தன்னுடைய அபிமான காதலிக்குப் பூக்கட்டி தலையெல்லாம் அலங்காரம் செய்யக்கூடிய திறம் பெற்றிருந்தான் அபிமன்யு என்று அவளுக்குத் தெரியும். அந்த மாலையையும், செண்டையும் அவள் பார்த்த உடனே அவளுக்கு மகிழ்ச்சி ஏற்பட்டது. இதுமாதிரி மாலையும், செண்டையும் நம்முடைய அத்தான்

தானே கட்டுவார் என்று எண்ணி அந்தச் செண்டைக் கண்ணிலே ஒத்திக் கொள்கிறாள். மலரிலிருந்து ஒரு மோதிரம் உறுத்துகிறது. மாலையில் ஒரு கணையாழியும், கணை யாழியைச் சுற்றி ஒரு கடிதமும் இருக்கிறது. அதை எடுத்துப் படிக்கிறாள்; 'நான் இங்கே வந்துவிட்டேன்; நீ கவலைப் படாமல் இரு. நான் வந்து உன் கழுத்திலே தாலி கட்டுவேன். இலக்குவன் உன் கழுத்தில் தாலி கட்ட விடமாட்டேன்' என்று எழுதியிருக்கிறது. இது மிகவும் மகிழ்ச்சியான இடம். இதற்கிடையே சகல வாத்தியங்களும் ஒவ்வொன்றாக முழங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. இந்த இசைக் கருவிகளை வரிசைப்படுத்தி ஒரு வாத்தியம் "தும், தும்" என்றும், இன்னொரு வாத்தியம் "பம், பம்" என்றும். இன்னொரு வாத்தியம் "தீம் தீம்"என்றும், இன்னொரு வாத்தியம் "தோம் தோம்" என்றும் ஒலித்தன. முதலில் "தும், பம், தீம், தோம்" என்ற ஒலியசைக்கு அர்த்தம் தெரியவில்லை. இந்தச் செண்டு, இந்த மாலையைப் பார்த்த உடன் அவளுக்கும் "தும்பம் தீம்தோம் - துன்பம் தீர்ந்தோம்" என்ற மங்கள ஒலியல்லவா ஒலிக்கிறது என்று அவள் சேடிப் பெண்ணிடம் சொல்கிறாள். இந்த உரையாடலை முடித்த உடனே, "கரஒலி" பத்து நிமிடம் சபையிலே நீடிக்கும். இந்தக் கரவொலி இல்லாத நாளே கிடையாது. இந்த நாடகத்தில்தான் நான் முதன் முதலாக நடித்தேன். சூரியபகவான் வேடம். ஒரேயொரு காட்சியில் வரக்கூடியது. இதிலே அபிமன்யு தன்னுடைய காதலியைத் திருமணம் செய்வதற்காகக் காட்டுவழியே வரும்போது, அந்தக் காட்டு வழியிலே தன்னுடைய ஆயுதங்களை எல்லாம் இழந்துவிடுகிறான். கடைசியிலே ஆயுதம் இல்லாமல் நிற்கின்ற நிலையில் இருக்கும்போது இராட்சசன் வருகிறான். அபிமன்யுவை அப்படியே சாப்பிடுவதற்காகக் கேட்கிறான். இவன் புத்திசாலித்தனமாக, "நான் இப்பொழுது அசுத்தமாக இருக்கிறேன்; நான் போய் நீராடிவிட்டுப் புனிதமாக வந்தபிறகு நீங்கள் என்னைச் சாப்பிடுங்கள்" என்று சொல்கிறான். அரக்கனும் சம்மதித்து அனுப்புகிறான். இவ்வாறு அரக்கனிடம் சொல்லிவிட்டுத் தந்திரமாகக் குளித்துவிட்டுச் சூரியனை நோக்கி வேண்டுகிறான். "எங்கும் ஜோதிமயம்" என்று ஒரு பாட்டுப் பாடுகிறான். "தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ்" இவைகளுக்கெல்லாம் அந்தக் காலத்திலேயே சுவாமிகள்

மெட்டு அமைத்துப் பாடியிருக்கிறார். ''எங்கும் ஜோதிமயம்'' என்பது ''பொன்னார் மேனியனே'' என்று பாடப்படுவது போன்ற ஒரு பாட்டு. அபிமன்யு பாடுவான். உடனே சூரியன் அவன்முன் தோன்றுவார். சூரியன் வேடமெல்லாம் கற்பனைதானே! நாம் என்ன ஆடை அணிந்துள்ளோமோ அதுதான் உடை. சூரியனுக்கு ஒரு வில், அம்பு, கதை ஆகிய இந்த ஆயுதங்களை எல்லாம் கட்டிவிடுவார்கள். நான் சிறிய பையன். இந்தத் தாளத்தோடே ஒவ்வொரு ஆயுதத்தையும் சொல்லிச் சொல்லி எடுத்துக் கொடுக்க வேண்டியிருந்தது. எனக்கு முன்பு இந்த வேடத்தைப் போட்ட பையன் ஒவ்வொரு முறையும் அடி வாங்கினான். ஓரத்தில் உட்கார்ந்து நாடகம் பார்ப்போம். அப்படிப் பார்த்தால்கூட ஸ்கிரீன் மேஸ்திரி களெல்லாம் எங்களைத் தலையில் குட்டுவார்கள். இந்த அவஸ்தையோடு ஓரத்திலேயிருந்து பார்ப்போம். எப்படியாவது அந்த வேடத்தை நாம் போடவேண்டும் என்று ஒரு ஆவல் ஒவ்வொருவருக்கும் இருக்கும். இவனுக்கு ஒரு தலைவலி வந்துவிடக்கூடாதா? இவனுக்கு ஒரு காய்ச்சல் வந்துவிடக்கூடாதா? என்று இறைவனை வேண்டுவார்கள். இந்த வேடத்திலே அபிமன்யுவுக்குச் சூரியன் வில்லொன்று, வாளொன்று என்று எடுத்துக்கொடுப்பதற்குள் தாளம் போய்விடும். மிகவும் துன்பப்பட்டு எடுத்துக் கொடுப்பான். நான் பார்த்தேன். நம்மையும் இப்படித்தானே மேஸ்திரி போட்டு அடிப்பான். என்ன செய்வதென்று முதலிலேயே ஒவ்வொன்றாக அபிமன்யு பாடும்பொழுதே வெளியில் உருவிக்கொண்டேன். எல்லாவற்றையும் சேர்த்து மொத்த மாகக் கையிலே கொடுத்து விட்டேன். இப்படியெல்லாம் நாடகங்களிலே பயிற்சி கொடுத்து மாணவர்களைத் தயார் செய்தார்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இந்தக் குருவுக்குள்ள ஒரு பெருமை என்னவென்றால் நீண்ட பரம்பரை ஒன்றை ஏற்படுத்தியதுதான். 1891இலிருந்து 1922 வரைக்கும் - அவர் வாழ்ந்தவரைக்கும் - 31 வருடம் நாடகத் தொண்டாற்றினார். எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா போன்றவர்களெல்லாம் சுவாமிகள் நாடகக் கம்பெனியில் இருந்து வளர்ச்சி அடைந்தவர்கள்தான்.

சுவாமிகள் ''சமரச சன்மார்க்க நாடக சபை'' என்று சொந்தக் கம்பெனி ஒன்று வைத்திருந்தார். அதில் தயாரானவர்தான் எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா அவர்கள். அதன்பிறகு

மாரியப்ப சுவாமிகள் ஒருவர் இருந்தார். அவரை அப்போது 'ராஜபார்ட்' மாரியப்பா என்று கூப்பிடுவார்கள். அவரும் சுவாமிகளுடைய தலையாய மாணவர்தான். அவரும் ராஜபார்ட்டெல்லாம் போடுவார். இந்த ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்கு அவரை அழைத்துக்கொண்டு போவார்கள். மிகவும் நல்ல குரல்; மிக நல்ல ஞானம்; மிக நல்ல பக்தி. இவ்வளவு அழகாகப் பாடக்கூடிய அவர் பல விழாக்களுக்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்டுப் பாடுவார். அவர் இல்லையென்றால் விழா நடக்காது. அவரது இசை நிகழ்ச்சி ஒவ்வொரு விழாவிலும் நடக்கும். அப்படிப்பட்டவர் ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்கு வந்தபொழுது, சிறிது ஏமாற்றம் அடைந்தார். நிறையப் பணம் கொடுப்பதாகச் சொல்லிக் கூட்டிக் கொண்டுபோய், ஏமாற்றிச் சிறிய தொகையைக் கொடுத்து அனுப்பிவிடுவார்கள். இப்படி ஏமாந்து ஏமாந்து அவருக்குத் தொழிலிலே விரக்தி ஏற்பட்டுப் போய்க் கடைசியில் திருச்செந்தூர் முருகன் கோயில் முன்னால் "இந்த நாக்கு இருப்பதால் தானே பாடுகிறேன்" என்று தன் நாக்கை அறுத்துக் கொண்டார்; மயக்கமாக விழுந்துவிட்டார். பிறகு யாரோ எடுத்து வந்து அவருக்குச் சிகிச்சை அளித்திருக் கிறார்கள். மறுபடி அவர் பேசும்பொழுது நாக்கிலே ஒரு தடங்கல் வந்தது. ஆனால் பாடும்பொழுது அந்தத் திணறலை ஒரு இடத்தில்கூடப் பார்க்கமுடியாது. சுவாமிகளுடைய சந்தப் பாடல் மாதிரி அவ்வளவு பாடல்களையும் அவரே இயற்றி, அவரே பாடி இசையை அப்படியே பாவ, இராக, தாள உணர்ச்சிகளோடு மக்களை 3 மணிநேரம், 4 மணிநேரம் மயங்க வைத்திருக்கிறார். சேலம் பக்கத்தில் மாரியம்மன் திருவிழா நடைபெறும். அவருடைய இசைக் கச்சேரி இல்லாமல் அப்பகுதிகளில் திருவிழாவே இருக்காது. இப்படி 32 ஆண்டுகள் நடந்தது. அவர் இன்றைக்கு அமரர் ஆகிவிட்டார்.

டி.கே.சண்முகம் - அவர் இருக்கிறவரைக்கும் தன்னுடைய குரு பக்தியைச் சிறிதும் குறைவில்லாமல் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கு என்னென்ன செய்ய வேண்டுமோ எந்தெந்த விழாக்களிலே அவரைப்பற்றி நினைவுபடுத்திப் பேச வேண்டுமோ, எப்படி எல்லாம் அவருக்குப் பெருமை சேர்க்க முடியுமோ, தம்மாலே என்னென்ன செய்ய முடியுமோ அவ்வளவும் செய்து கொண்டிருந்தார். இன்றைக்கு அரசு

செய்யும் ஒரு தொழிலை அவர் செய்து கொண்டிருந்தார். வருடா வருடம் இந்த விழாவை நடத்துவார். நடிகர் சங்க ஆரம்பக் கட்டத்திலே பாண்டிச்சேரிக்குப் போய் அங்கே அவருக்கு நினைவு மண்டபம் கட்டுவதற்கு வேண்டிய பொருளைத் தாமும் கொடுத்து, நடிகர் சங்கத்தாலும் கொடுத்தார். அதில் நான் பொருளாளராயிருந்ததால் எனக்கு அது தெரியும். டி.கே.சண்முகம் கம்பெனியில் அவர்கள் நான்கு பேர் சகோதரர்கள். அவர்கள் என்னை ஐந்தாவது சகோதரனாகப் பாவித்து நடத்துவார்கள். அவர்கள் குடும்பமும் சரி, மற்ற சக அன்பர்களும் சரி, என்னை மிகவும் அன்பாக நடத்தினார்கள். அவ்வளவு பெருமையோடு இருந்தவன். அதனாலே சண்முகத்தினுடைய அறிவு, ஆற்றல், இலக்கியத்திலே அவருக்கு உள்ள ஒரு தொடர்பு எல்லாம் எனக்குத் தெரியும். சுவாமிகளிடம் வளர்ந்தவர்களில் டி.கே. சண்முகம் மக்களிடையே என்றைக்கும் மறக்கமுடியாத ஒரு மாபெரும் கலைஞராக விளங்குகிறார். அவர் கலை விழாவிலே ஒவ்வொரு தடவையும் சுவாமிகளைப்பற்றிப் பேசுவதையும், விழா எடுப்பதையும் தவறாமல் செய்து கொண்டிருந்தார்.

சென்னையில் டி.கே. சண்முகத்தின் மணிவிழா நடந்தது. "எனது நாடக வாழ்க்கை" என்ற ஒரு நூலை எழுதினார். அதை வானதி பதிப்பகம் வெளியிட்டது. அதிலே தம்முடைய கலைவாழ்க்கை எப்படித் தொடங்கியது? யார் யார் தமக்குக் குருவாக இருந்தார்கள்? அவர்களுடைய நிகழ்ச்சிகளை எல்லாம் குறிப்பிட்டு எழுதியிருக்கிறார். அது மிகவும் விரிவானதாக இருக்காது. இரண்டாவது பகுதி எழுதி, குறிப்புகளெல்லாம் எழுதி வைத்துவிட்டு அவர் மறைந்து விட்டதனால், அதை வெளியிடுவதற்கு அவருடைய மருமகன் சிவதாணுதான் முயற்சி எடுத்துக்கொண்டு இருக்கிறார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பெயரால் நினைவு மன்றம் ஒன்று ஏற்படுத்தினார். அதிலே நான் துணைத்தலைவராக இருந்தேன். சிவதாணு அவர்கள் செயலாளராக இருந்தார். இப்போது அவர் மறைந்தபின் அரசாங்கமே அவர் விழாவை நடத்தி வருவதால் நாங்கள் இன்னும் ஈடுபடவில்லை. ஆனால் இந்த ஆண்டிலிருந்து நடத்தலாம் என்று எங்களுக்கு ஒரு திட்டம் இருக்கிறது.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 40, 42 நாடகங்கள் எழுதியிருக்கிறார். அவர் பல பாய்ஸ் கம்பெனிகளுக்கு ஆதரவாக இருந்தார். முதன் முதல் பாய்ஸ் கம்பெனி என்று நடத்தப்பட்டது ''பாலமீனா ரஞ்சனி சங்கீத சபா''. அதை ஜகன்னாதய்யர் என்று ஒருவர் நடத்தினார். அவருக்கு இசையறிவு அணுவளவும் கிடையாது. ஆனால் அங்கே வளர்ச்சி அடைந்த ஒவ்வொரு நடிகர்களும் மிக அற்புதமாக இசை வழங்கக்கூடியவர்கள். அவர்களில் ஒருவர்தான் இன்றைக்குச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைப்பற்றிப் பாட இருக்கிற திருவாரூர் அ. இராமசாமி அவர்கள். அவருடைய பாடல் மாலை நிகழ்ச்சியிலே இடம்பெறுகிறது. அதற்கு விளக்க உரையை சிவதாணு கூறப் போகிறார். அதை நீங்கள் கேட்க இருக்கிறீர்கள். இந்த இசையை வளர்ப்பதற்கு அந்தக் கம்பெனி மிகவும் பாடுபட்டது. பிறகு கிட்டப்பாவின் தொடர்பு இந்தக் கம்பெனிக்கு ஏற்பட்டது. எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா வடநாட்டிலே இருந்து வந்த பாலசந்தர் என்ற இசை மேதையோடு மிகவும் நெருங்கிப் பழகினார். அவருக்கு 74ஆவது வயதில் அவர் கம்பெனியில் சேர்ந்தவர்தான் இன்றைய பாடகர் இராமசாமி. அதில் வளர்ந்தவர்கள்தான் டி.எஸ். இராசமாணிக்கம், கே. சாரங்கபாணி, எஸ்.வி. வெங்கட்ராமன் போன்ற பலரும். எம்.ஆர். இராதா அவர்கள்கூட அதில் இருந்தவர்தான். இப்படிப் பலபேர் சுவாமிகளாலே அந்தக் கலையிலே வளர்ந்திருக்கிறார்கள். இன்னும் பல கம்பெனிகள் இருக்கின்றன. ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனிக்குக்கூடச் சில நாடகங்களை எழுதிக் கொடுத்திருக்கிறார். ஆனால் அங்கெல்லாம் அவர் வேரூன்றவில்லை. டி.கே. சண்முகம் ஆரம்பித்த கம்பெனிக்கு அவர்தான் ஆணிவேர் என்று நான் நிச்சயமாகச் சொல்வேன். ஏனெனில் அவரிடம் நேரிடையாகக் கல்வி பயின்ற ஒரு மாணவர் டி.கே. சண்முகம் அவர்கள். அவருடைய சகோதரர்களெல்லாம் நேரிடையாகக் கல்வி பயின்றவர்கள். சுவாமிகள் தாமே நடித்திருக்கிறார். முதலில் ஆசிரியராக நுழைந்தது சுவாமி நாயுடு கம்பெனியில்தான். அதன்பிறகு பி.எஸ். வேலு நாயர் நடத்திய சண்முகானந்த சபாவில் இருந்தார். அந்தச் சபா நாடகங்களிலே சுவாமிகள் சூத்திரதாரியாக முதலில் தோன்றுவார். அந்தக் காலத்திலே சூத்திரதாரி என்று ஒரு பாத்திரம் உண்டு. அதாவது அன்றைக்கு

நடிக்கக்கூடிய நாடகத்தின் கதையை எந்த மையக் கருத்தைக் கொண்டு நடத்துகிறார்கள் என்பதை நல்ல தமிழில் எளிய முறையில் மக்களுக்கு அறிவிப்பார். நாடகத்தில் பொது நெறிகள் எந்தெந்த நோக்கத்தில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன; எந்தெந்தக் குணச்சித்திரங்கள் உள்ள பாகங்கள், எப்படி எப்படி வேறுபடுவார்கள்; உணர்ச்சி மாறுபாடுகள் என்பன பற்றி எல்லாம் முதலில் விளக்கம் கொடுப்பார். சுவாமிகள் இவ்வேடத்தில் பேசப் போகிறார் என்றால் அன்றைக்குப் பெரிய அறிஞர்கள், தமிழ்ப் புலவர்கள், வல்லுநர்கள் ஏராளமாகக் கூடுவது வழக்கம். இது ஒவ்வொரு நாளும் நடக்கும் நிகழ்ச்சி. அதன்பிறகு அவர் பல கம்பெனிகளை நடத்திச் "சமரச சன்மார்க்க சபா" என்ற தம்முடைய சொந்தக் குழுவை நடத்தினார். கலை என்று இருந்தால் அதற்கு என்று ஒரு குறிக்கோள் இருக்க வேண்டும். அதற்குப் பல இலட்சணங்கள் உண்டு என்பதைச் சுவாமிகள் மறக்கவே இல்லை. அதனால் அந்தக் குறிக்கோளுடன் அவருடைய நாடகங்கள் நிகழ்ந்தன. பொது நெறி, தர்மம் போன்ற பல செய்திகளைப் பிரச்சாரமாக இல்லாமல் கலையழகோடு சொல்லியிருக்கிறார். இன்னும் பல நாடகங்கள்... நீங்கள் படிக்க இருக்கிறீர்கள். ஐந்து நாடகங்கள்தான் இதுவரை அச்சிலே வெளியாகி இருக்கின்றன. இன்னும் அவருடைய மிகச் சிறப்பான அறிவு, திறமை, ஆற்றல் இவற்றைப்பற்றி எல்லாம் பலர் பேசயிருக்கிறார்கள். ஆகவே என்னுடைய பேச்சை இத்தோடு நிறுத்திக் கொள்கிறேன்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள்

தலைமை உரை

கலைமாமணி டி.வி. நாராயணசாமி

அவ்வை டி.கே. சண்முகம் அவர்களுக்கு முன்னாலும், பின்னாலும் நல்ல கலைஞர்கள் தோன்றியிருக்கிறார்கள். நடிப்பாற்றல் மிக்க இக்கலைஞர்களை இன்றைய திரைப்படத்தில் கண்டு களிக்கின்றோம். இன்றைய தினம் ‘சுவாமிகள் நாடகங்கள்’ என்ற தலைப்பிற்கு வருவோம். சுவாமிகளுடைய நாடகங்களிலே நடித்த பெருமைமிக்க மனிதர்களெல்லாம் நம் மனக்கண்ணில் தோன்றுகிறார்கள். சிறுவயதில் சீடர் பாரம்பரியத்தில் கடைசியாக வந்தவர் என்னுடைய ஆசான் அவ்வை சண்முகம் அவர்கள். ஆயின் முதல் வரிசையில் வந்தவர்கள் நம்முடைய சண்முகம் அவர்களின் குறிப்புப்படி இராதா, எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி போன்றோர் ஆவர். சந்தசரக சங்கீத சாகித்திய ராஜா எம்.ஆர். கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை அவர்கள் இந்தக் கலைவளம் மிகுந்த தஞ்சைத் தரணியிலே, இராசமன்னார் குடியிலே தோன்றியவர். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளைக் குருவாகக் கொண்ட அவர் எங்களுடைய வரண்ட பகுதியான, ஆனால் கலைத் துறையிலே வளம் மிக்கதான எங்கள் எட்டையபுரம் மண்ணிலே, எட்டையபுரம் சமஸ்தானத்திலே ஆஸ்தான நாடகக்கவியாக வீற்றிருந்து கழுகுமலைக் கந்தன்மேல் பாடல்கள் பாடி, சண்முகவடிவு என்னும் கலைத்துறையைச் சார்ந்த ஒரு அம்மையாரைத் திருமணம் செய்துகொண்டு அங்கேயே வாழ்நாளைக் கழித்தார். அவருடைய வாழ்நாளின் இறுதிநாள் கழுகுமலைக் கந்தன் கோயில் முடிந்தது. ஆனால் அந்த ஒப்பற்ற கலைஞரை எண்ணும்போது சுவாமிகள் எவ்வளவு பெரிய ஆசிரியராக இருந்திருப்பார் என்பதை அறியமுடிகிறது. சீடர்களை உருவாக்கக்கூடிய வல்லமை எப்படியெல்லாம் சுவாமிகளுக்கு இருந்திருக்கிறது என்பதைப் பார்க்கும்பொழுது உண்மையிலேயே வியப்படைகிறோம். சிலர் சிறந்த நாடகாசிரியர்களாக இருப்பார்கள். ஆனால் அவர்களால் நாடக நடிகர்களை உருவாக்க முடியாது. ஆனால் சுவாமிகள் சிறந்த நாடகாசிரியராகவும், சிறந்த நடிகராகவும் இருந்து சிறந்த பாரம்பரியத்தைத் தோற்றுவிக்கக்கூடிய ஆற்றல்

வாய்ந்த ஒரு தனிப்பெரும் பேராசிரியராக அந்தக் காலத்தி லேயே தோன்றியிருக்கிறார்கள். சொல்லப்போனால் சுவாமிகள் நாடக உலகிலே அடியெடுத்து வைத்தபிறகுதான் நாடக உலகம் மிகப்பெரிய மறுமலர்ச்சி பெற்றுச் சிறந்த வசனங்களையும், சிறந்த பாடல்களையும் கண்டுகளிக்கத் தகுந்த அளவுக்குச் சிறப்படைந்தது. சுவாமிகள் மிகப்பெரிய படைப்பாற்றல் கொண்ட மாபெரும் சக்தியாக, ஒரு பிரளயமாக விளங்கியிருக்கிறார். இன்றைய தினம் கலை உலகிலே இருந்துகொண்டு அரிய சாதனைகளைப் புரிந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். இந்த விஞ்ஞான சகாப்தத்திலே ஓங்கி வளர்ந்திருக்கின்ற திரைப்படத்திலே மின்னுகின்ற நட்சத்திரங்களில் பலர் அந்தப் பாரம்பரியத்திலே - வாழையடி வாழையாக அந்த மரபிலே - வந்தவர்கள்தான். சுவாமிகள், எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி என்ற நடிகரை, தன்னைப் போலவே பாடக்கூடியவராக, நடிக்கக் கூடியவராக, சாகித்தியம் இயற்றக்கூடியவராக, நின்ற நிலையிலிருந்தே தாளம் தப்பாது, இசை தவறாது மெட்டமைத்து, அங்கேயே பாடக்கூடிய வல்லமை பெற்றிருந்தார். அதைத்தான் எங்களுடைய அவ்வை டி.கே. சண்முகம் எழுதுகின்றார். அவரை, சுவாமிகளின் 'தலைமைச் சீடர்' என்று எழுதுகின்றார். அவருக்கு ஒரு தனி அத்தியாயமே ஒதுக்கி, அவருடைய சிறப்புகளைச் சொல்கிறார். அப்பேர்ப்பட்ட நாடக நடிகர், எங்கள் எட்டையபுரத்தில் நடித்த காலத்திலே, என்னுடைய தாயார், என்னைப் பெற்ற வேலம்மையார், நான் ஒரு வயது கைக்குழந்தையாக இருக்கும்பொழுது எடுத்துச் சென்று அந்த நாடகத்தை இரசித்தார். எனக்குச் சின்னஞ்சிறு வயதிலே சொல்லியிருக்கிறார்கள். எங்கள் கிராமத்திலே, நல்ல நாட்களிலே, ஏகாதசி போன்ற திருவிழாக் காலங்களிலே நாடகம் தயாரித்து நடத்துவது பழக்கம். இப்படித்தான் 'லவகுசா' என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. நான் எட்டு வயதாக இருக்கும்பொழுது லவனாக நடித்து நன்றாகத் தமிழ் பேசினேன் என்பதற்காக அன்றைய தினம் கலை வளர்த்த விசுவநாத பாண்டியன் எட்டையபுரம் இளைய மன்னராக விளங்கிய மிகப்பெரிய கலை வித்தகர்; கலை வள்ளல்; ஓவியத்திலே சிறந்தவர். ஓவியத்திலே, சென்னையிலே இருக்கின்ற கல்லூரியிலே பட்டம் பெற்றவர். அப்படிப்பட்ட

காசி விசுவநாத பாண்டியன் என்னை அழைத்து, தன்னுடைய கம்பெனியிலே சேர்த்துத் தயார்செய்தார்கள். ஓரிரு ஆண்டுகள் என்னை வைத்திருந்தபிறகு உடல்நலமில்லாத நிலையிலே இளைய ஜமீன்தார் அவர்கள் முத்தமிழ் கலாவித்தகர் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் அவர்களிடத்திலே என்னையும் என்னை ஒத்த சில நடிகர்களையும் ஒப்படைத்து, "இவர்களை முன்னுக்குக் கொண்டு வரவேண்டும்" என்று கேட்டுக் கொண்டார். சாதாரணமாகப் பெண்கள் திருமணம் செய்து கொள்ளும்போது, அவர்கள் மணமகன் வீட்டிற்குச் செல்லும் போது சீதனங்களைக் கொடுத்து அனுப்புவது நம்முடைய வழக்கமாகும். அதைப்போல நாடக உலகத்திலே எங்களை யெல்லாம் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் கம்பெனிக்கு அனுப்பும் போது இளைய ஜமீன்தார் கலைவளர்த்த காசிப்பாண்டியன் அவர்கள், உடைகள், மற்றும் ஓவியங்கள், தாம் அருமையாக வரைந்த காட்சிகளை எல்லாம் கையேடு சீதனமாக எங்களுக்குக் கொடுப்பதுபோலக் கொடுத்துவிட்டார்கள். என்னோடு வந்தவர்கள் கலைமாமணி சங்கரநாராயணன், பி.எஸ். வேங்கடாசலம், எஸ்.பி. வீராச்சாமி, கோவிந்தசாமி, கோவிந்தன், காமாட்சி போன்றோர் ஆவர். நாங்கள் இரண்டு, மூன்று நடிகர்கள் சென்னையில் இருந்து கொண்டிருக்கிறோம். நாங்கள் அந்தக் கம்பெனிக்கு வந்த நாளிலிருந்து ஒரு புதிய தோற்றத்தைக் கண்டோம். ஆசான் அவ்வை சண்முகத்தினு டைய அரிய நடிப்பினையும், அண்ணன் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் நடிப்பையும் கண்டுதான் என்னைப் போன்றவர்கள் உருவாக முடிந்தது. அண்ணன் ராஜப்பிரியன் மனோகரன் வேடம் போட்டார். நான் அந்த வேடத்தைப் பிற்காலத்திலே போட்டுக் கைதட்டல்கள் வாங்கியிருக்கிறேன். என்னுடைய குருநாதர் அவர்கள் போட்ட வேடங்களுக்குத் துணைநடிகராக, வே. சாமிநாதசர்மா என்ற அறிஞர் எழுதிய 'தேசபக்தி' நாடகத்திலே நான் நாகநாதனாக நடித்துக் கை தட்டல் பெற்றிருக்கிறேன். எங்களுக்கெல்லாம் சட்டாம்பிள்ளையாக வீற்றிருந்தவர் அண்ணன் சிவதாணு அவர்கள்தான். எட்டையபுரம் ராஜாவால் அனுப்பப்பட்டு, ஒரு பட்டிக்காட்டிலே இருந்து வந்த எங்களைப் பார்த்து அனுதினமும் - இன்று புதிய மாணவர்களைக் கல்லூரிக்கு வரும்போது அவர்களைக் கேலி செய்கிறார்களே அதுபோல - அண்ணன் சிவதாணு அவர்கள்

'எட்டையபுரம் செட்டு, எட்டையபுரம் செட்டு' என்று எங்களைக் கேலி செய்வார். எனக்கு இப்பொழுதும் அந்த நினைவு இருக்கிறது. அவர்கள் கேலி செய்து இடித்துரைத்ததி னாலோ என்னவோ எங்களுக்கு எழுச்சி ஏற்பட்டு, அந்த எட்டையபுரம் செட்டைச் சேர்ந்த நாங்கள் அத்தனைபேரும் பகுத்தறிவுப் புத்தகங்களைப் படித்துத் தந்தை பெரியாருடைய தொண்டர்களாகி, அண்ணன் கு.சா.கி. அவர்கள் தன்னுடைய 'நாடக வரலாற்'றில் எழுதியிருப்பதைப் போலத் திராவிட இயக்கத்தைச் சார்ந்தவர்களாகி விட்டோம். அப்படி ஆவதற்கு ஒரு பெருங்காரணமாக இருந்தவர் மறைந்தும், மறையாது வாழ்கின்ற முத்தமிழ்க் கலாவித்தக இரத்தினம் டி.கே. சண்முகம் அவர்கள். அவர்கள் 'அறிவுச்சுடர்' என்ற அருமையான பத்திரிகையை, கையெழுத்துப் பிரதியாகத் தோற்றுவித்து எங்களுக்கெல்லாம் பயிற்சி கொடுத்தார்கள். எந்த இடத்திலே முற்றுக்கள் வைக்கவேண்டும், எந்த இடத்திலே கமா வைக்கவேண்டும், எங்கே வல்லினம், எங்கே இடையினம் என்றெல்லாம் எங்களுக்குச் சொல்லித் தமிழறிவு கொடுத்து எழுதப் பழக்கினார்கள். ஆனால் அதிலே ஒரு வேடிக்கை என்னவென்று சொன்னால் 'அறிவு அபிவிருத்திச் சாலை' என்ற ஒரு புத்தகசாலை இருந்தது. அதிலே பல புத்தகங்கள், நவீனங்கள், பெரியாருடைய பத்திரிகைகள் மற்றும் வங்க நாவல்கள் எல்லாம் மொழிபெயர்த்து வைக்கப்பட்டிருக்கும். அந்தப் புத்தகங்களைப் படித்து முதன் முதலிலே 'எனது கோரிக்கை' என்று 'தொழிலபிமானி' என்ற புனைபெயரிலே நான் ஒரு கட்டுரை எழுதினேன். நாடக நால்வர்கள் முக்கிய வேடம் போடு என்றார்கள். அதைப்போலவே மற்றவர்களை யும் தயாரிக்கவேண்டும். அடுத்த பரம்பரையைத் தயாரிக்க வேண்டும். மற்றவர்களையும் உருவாக்க வேண்டும். எடுத்த எடுப்பிலேயே அவர்களுக்கு ஒரு வாய்ப்புக் கொடுக்க வேண்டும் என்று ஒரு கட்டுரை எழுதினேன். இதனை ஓர் ஓய்வுக் கலையாக வளர்க்கலாம். கலை பட்டுப்போகாமல் இருக்கவேண்டுமென்றால் இதன் பாரம்பரியம் செழித்து வளரவேண்டும். என் போன்றவர்கள் எப்படியோ தட்டுத் தடுமாறி ஏதோ இந்தக் கலை உலகத்தில் மிகப்பெரிய நட்சத்திரமாய் - நடிகராக - மின்னாவிட்டாலும் அந்தக் கலைத் துறையைச் சார்ந்து வளரவேண்டிய ஒரு வாழ்க்கையைப்

பெற்றிருப்பதால்தான் என்னுடைய ஆசான் திரு. டி.கே. சண்முகத்தை மேடைதோறும் மறவாமல் சொல்லக்கூடிய சந்தர்ப்பம் எனக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. அன்றையதினம் அவர்களை 'முதலாளி' என்ற முறையிலே சின்னஞ்சிறு வயதிலிருந்து எழுதினேன். பிற்காலத்தில் அவர்கள் எனக்கு நல்ல அறிவூட்டினார்கள். என் உரைகளைக் காதுகொடுத்துக் கேட்டார்கள். சம்பளம் கூட்டவேண்டும் என்று சொன்ன போதெல்லாம் அமைதியோடும், புன்சிரிப்போடும் ஏற்றுக் கொண்டார்கள். சம்பளம் கொடுக்காவிட்டாலும் மிகச்சிறந்த ஒரு பல்கலைக்கழகம் போன்ற, ஒரு நாடகப் பல்கலைக் கழகம்போல் விளங்கிய அந்த நாடகக் குழுவை விட்டு எங்களால் வெளியே வரமுடியவில்லை. ஆனாலும் ஒரு காலகட்டத்தில் நான் வெளியேற வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது. கருத்துப் புரட்சி காரணமாக 1944 ஆம் ஆண்டு நடந்த நாடகக்கலை மகாநாட்டைத் தொடர்ந்து வெளியே வந்தோம். அண்ணாவோடு சேர்ந்தோம். நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு என்னால் எவ்வளவு பணிசெய்யமுடியுமோ, அதையெல்லாம் செய்து ஏதோ உங்கள் அன்பிற்குப் பாத்திரமாக இருக்கிறேன்.

அவ்வை டி.கே. சண்முகம் அவர்களுடைய நாடகக் குழுவிலே பாலநடிகனாக, இலக்குமணனாகப் பல்வேறு நாடகங்களிலே நடித்தபோது, அங்கே வேறொரு கம்பெனி நாடகத்திலேயும் நான் நடிக்கக்கூடிய வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அந்த வீரஅபிமன்யுவிலே மிகச்சிறந்த முறையிலே அண்ணாச்சி அவர்கள் பாடங்களை எல்லோருக்கும் சொல்லிக் கொடுப்பார்கள். அதிலே துரியோதனன் வேடம். துரியோதனனுக்குப் பக்கத்திலே எனக்குத் தம்பி துச்சாதன வேடம் கொடுத்தார்கள். அந்த வேடத்திலே ஒரு வார்த்தைகூடக் கிடையாது. பேசுவதற்கு ஒரு வார்த்தைகூட இல்லை. வெறும் பொம்மைபோல நிற்கவேண்டும். கடைசியிலே இலக்குமண குமாரனுக்கு ஐந்து குடுமி வைத்து, கரும்புள்ளி செம்புள்ளி வைத்துக் கேவலப்படுத்தி, அவனைக் கொடுமைப்படுத்துகின்ற நேரத்திலே, எப்படித்தான் இருந்தாலும், கெட்டவனாக இருந்தாலும் தன்னுடைய அண்ணன் மகனுக்கு நேரிடுகின்ற அந்த நிலையைப் பார்த்து ஒருவன் சும்மாவா இருக்கமுடியும்? ஆகவே அந்த நேரத்திலே

நானே அங்கே இயல்பாக நடிக்க ஆரம்பித்தேன். கையைப் பிசைய ஆரம்பித்தேன். இரண்டொரு வசனங்கள் வேறு சொன்னேன். அதைப்பார்த்த எல்லோரும் என்னைப் பார்க்க ஆரம்பித்து விட்டார்கள். அதைத்தான் என் குருநாதர் அந்த வாழ்க்கை வரலாற்றிலே குறிப்பிடுகின்றார். "இதற்கு முன்னால் இருந்தவர்கள் இடித்த புளிபோல் இருப்பார்கள். ஆனால் அந்த வேடத்தை நாராயணசாமிக்குக் கொடுத்த உடனே அவராகவே ஒரு கற்பனை பண்ணிக்கொண்டு நடித்தார். அவரை அடக்குவது எங்களுக்கு ஒரு பாடாகப் போய்விட்டது" என்று என் குருநாதர் குறிப்பிடும்போது நானும் ஒரு நடிகன்தான் என்ற உணர்வு எனக்கு ஏற்படுகிறது. என்னுடைய குருநாதர், "மெய்ம்மறந்து அவன் நடிப்பைப் பார்த்தேன் இராமாயணத் திலே" என்றெல்லாம் எழுதியிருக்கிறார். அதற்காக ஒரு தலைப்புக் கொடுத்து எழுதியிருக்கிறார். அது பெரும் பாக்கியம். காலமெல்லாம் கருத்துப் புரட்சி காரணமாக நான் அவரை எதிர்த்து வந்திருக்கின்றேன். ஒருதடவை உரை யாடலில் "இப்போதுகூட நீ என்னை முதலாளி என்று எழுதுகின்றாயே? நான் முதலாளியா? தொழிலாளியா? போகப்போகத்தான் தெரியும்" என்று சொன்னார்கள் ஈரோட்டிலே. ஆமாம் தொழிலாளிதான். ஆறு வயதிலிருந்து நடித்து நடித்து அந்த வியர்வையை அந்த மேடையிலேயே சிந்தி, அரிய படைப்புக்களைப் படைத்து, எவரும் நடிக்காத அவ்வை வேடத்திலே நடித்து அழியாத புகழைப் பெற்ற என் குருநாதர் ஒரு மிகப்பெரிய தொழிலாளி. ஆனால் காலம் கடந்தபிறகுதான், அவர் அருமை பெருமைகள் முன்னைக் காட்டிலும் எனக்கு அதிகமாகத் தெரிகிறது. ஆனால் அவரோடு பிறந்தவர்கள் முதலாளிகளாக இருந்து அதை நடத்திச் சென்றார்கள். அந்தக் காலகட்டத்தில் தொழிலாளிகள் சமுதாயம் எங்கே இருந்தது? தொழிலாள அரசு எங்கே இருந்தது? இப்போதும் எங்கே இருக்கிறது? ஜனநாயக அமைப்பிலே முதலாளித்துவ முறையிலேதான் எந்த ஒரு நிறுவனமும் நடக்க முடியும் என்ற ஒரு அளவிலே அவர்கள் முதலாளிகளாக இருந்தார்கள். ஆனாலும் நான் அவர்கள் முதலாளிகளாக இருப்பதை ஏற்றுக்கொண்டிருக்கிறேன். அவர்களுடைய பெருமையை உணர்ந்திருக்கிறேன். என்னுடைய உழைப்புக்குச் சம்பளம் தாருங்கள்;

உயர்த்துங்கள் என்று ஓராண்டுக்காலம், ஈராண்டுக்காலம் பாடுபட்டு அப்போதும் பொறுமையாக இருந்து, ஒரு நீண்ட கடிதத்தைப் பார்த்து, எந்த ஒரு குறையும் சொல்ல முடியாது, நீ சொல்வது யாவும் உண்மைதான் என்று ஒப்புக்கொண்டு, பின்னாலே எனக்குச் சம்பளம் கூட்டினார்கள். பின்னாலே ஏற்பட்ட கருத்துப்புரட்சியினால் நான் வெளியேற நேர்ந்தபொழுது இன்னும் பல ஆண்டுக்காலம் அங்கே பயிற்சி பெற்று ஒரு சிறந்த கலைஞனாக உருவாகக்கூடிய சந்தர்ப்பங்கள் குறைந்துவிட்டதே என்ற மனத்துயரோடுதான் வந்தேன்.

பேரறிஞர் அண்ணா அவர்கள் என்னை அரவணைத்துக் கொண்டார்கள். கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் என்னை ஆரத்தழுவிக் கொண்டார். அவர்கள் தந்த ஆதரவி னாலே நான் மனிதனாய்க் கலை உலகிலே உலவிக்கொண்டு இருக்கின்றேன். உங்களுக்கெல்லாம் ஒரு நண்பனாக விளங்கிக்கொண்டிருக்கிறேன். அந்தச் சுவாமிகளின் நடிப்புப் பெருமைகளைப்பற்றி எண்ணும்போது எப்படிப் பேரறிஞர் அண்ணா போன்றவர்கள், கதை வசனகர்த்தா இளங்கோவன் போன்றவர்கள் திரைப்படத்துறையிலும், நாடகத்துறையிலும் ஒரு மறுமலர்ச்சியைக் கையாண்டு, ஒரு புதிய ஒளியைப் பாய்ச்சினார்களோ அதைப்போலவே 19-ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே நம்முடைய தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கள் ஒரு மிகப்பெரிய மறுமலர்ச்சியை அங்கே வெள்ளம்போலத் துவக்கியிருக்கின்றார்.

அவருடைய வசனங்களையும், பாடல்களையும் படிக்கும்போது நமக்கு எழுச்சி உண்டாகும். அந்தப் பாடல்களையெல்லாம் அறிந்த மிகப்பெரிய அறிஞர்கள் இங்கே வீற்றிருக்கின்றார்கள். கலைமாமணி காளீஸ்வரன் இங்கே வீற்றிருப்பதைப் பார்க்கின்றேன். கவிஞர் இரவி ஆறுமுகனார் அவர்கள் வீற்றிருப்பதைப் பார்க்கின்றேன். எம்.கே. துரைராஜ் வீற்றிருக்கின்றார். அந்தப் பாடல்களை நாம் எந்தவிதமாகப் படித்தாலும் நமக்கு வேகம் உண்டாகும். ஆண்டுதோறும் தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் மூலம் சுவாமிகளின் திருவிழாவை நாங்கள் கொண்டாடி வருகின்றோம். அப்போது சுவாமிகள் அவர்கள் எழுதிய

ஏதாவது ஒரு நாடகத்தை நாங்கள் நடத்தி வருகின்றோம். சுவாமிகள் பற்றிப் பேசும் போது ஒரு சிறு கருத்தைமட்டும் சொல்லிக்கொண்டு என் தலைமை உரையை இந்த அளவோடு முடிக்க எண்ணுகின்றேன்.

சுவாமிகளின் அற்புதமான நாடகங்கள் இருக்கின்றன. ஆனால் இன்றைய தினம் ஸ்பெஷல் நாடகத் துறைகளிலே நடத்தப்படும் ஒருசில நாடகங்கள்தான் - வள்ளி திருமணம், அரிச்சந்திரன், பவளக்கொடி இந்த நாடகங்கள்தான் - நடைபெற்று வருகின்றன. சதிஅனுசூயா, சதிசுலோச்சனா, வீரஅபிமன்யு இப்படிப்பட்ட நாடகங்களை எல்லாம் நாங்கள் அங்கு சுவாமிகளின் நினைவுநாளின்போது மதுரை, தமிழ்நாடு நாடக நடிகர் சங்க நடிகர்கள் கலைமாமணி மஜீத் அவர்களுடைய துணைகொண்டும், உடையப்பா அவர்கள் துணை கொண்டும் தயாரித்து அங்கே நடத்தி வருகின்றோம். அம்மாதிரியான நாடகங்கள் பெருகவேண்டும். அந்தத் துறையிலே உழைத்துப் பல நூல்களை எல்லாம் வெளியிட்டு அன்றும் இன்றும் எப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையிலும் கலைக்காகப் பாடுபட்டு வருகின்ற நகைச்சுவைச் செல்வர் கலைமாமணி அண்ணன் டி.என்.சிவதாணு அவர்கள் இந்தக் கலை அரங்கிலே கலந்துகொண்டு உரையாற்றுவது சாலப் பொருத்தமுடையது. சுவாமிகள் நாடகங்கள் இன்றுமட்டுமல்ல என்றுமே நிலைத்திருக்கக்கூடிய, வரலாற்றுச் சிறப்புடைய, மற்றவர்களுக்கெல்லாம் வழிகாட்டக்கூடிய, என்றும் நம் தமிழ்ப் பண்பாட்டினைப் பேசக்கூடிய அளவுக்குப் பெருமை உடையன என்று கூறிக்கொண்டு இந்த அளவிலே என் தலைமை உரையை முடிக்கின்றேன்.

அடுத்து, சுவாமிகள் அவர்களுடைய நாடகங்களைப் பற்றி அண்ணன் கலைமாமணி டி.என்.சிவதாணு அவர்களை உரையாற்றும்படிக் கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள்

கலைமாமணி டி.என்.சிவதாணு

சென்ற நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியை ஆராய்ந்து, தமிழ் நாடகக் கலைக்கு ஊக்கமளிக்கும் நன்னோக்கத்துடன் கருத்தரங்கிற்கு ஏற்பாடு செய்து அதற்கென பெருமுயற்சி எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் பேரறிவாளர்களுக்கு நாடகக் கலையின் கடைசித் தொண்டன் என்ற முறையில் முதற்கண் எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

சுமார் நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த தெருக்கூத்தைத் தமிழ் நாடகமாக்கிப் பாமர மக்களும் பார்த்து ரசித்து, நாடகக் கலையின் பெருமையை உணரவேண்டும் என்ற கருத்துடன் நாடகத்தை எழுதியதோடு மட்டுமல்லாமல், நம் தமிழ் மொழியில் பொதிந்து கிடக்கும் அருங்கலைச் செல்வங் களையும், அறிவுரைகளையும் நாடகம் மூலமாக நாட்டு மக்களுக்கு எடுத்துக்கூறிய நாடகத் தந்தை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பெருமைகளை எடுத்துக் கூற வாய்ப்புக் கொடுத்ததற்கு நன்றி. சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நிறைந் துள்ள அரும்பெரும் கருத்துக்களை எடுத்துக்கூறப் போதிய நேரமில்லை என்றே சொல்லலாம். சுமார் 30க்கு மேல் அவர் எழுதிய நாடகங்களில் பொதிந்து கிடக்கும் அரிய செய்திகளை முடிந்த அளவு சுருக்கமாகச் சொல்ல முயல்கிறேன்.

பெரும்பாலும் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் எல்லாம் கிராம மக்களிடையே பரவி வந்த கதைகளின் அடிப்படையில் இருந்திருக்கின்றன. 'அல்லி அரசாணிமாலை' 'அபிமன்னன் சுந்தரிமாலை', 'புலேந்திரன் தூது' 'கோவலஞ் செட்டிக் கதை' போன்று புகழேந்திப்புலவரின் பெயரால் வந்த அம்மானைப் பாடல்கள் - வீட்டில் பொழுது போக்காகப் பெண்கள் படிப்பதற்கென்று எழுதிய - அந்தக் கதைகளையெல்லாம், பெண்டுகள் கதையென்று புறக்கணித்து வந்த அந்தக் காலத்தில், தெருக்கூத்து என்னும் பெயரில் நடந்து வந்த கிராமியக் கலை, 'நாடகம்' என்னும் பெயரால் திரை,

பாத்திரத்திற்கேற்ற உடை முதலியவைகளைத் தயாரித்து நடத்துவதற்குத் தமிகத்தில் முதல் முயற்சி எடுத்தது சுவாமிகள் தான் என்பது மதுரை தமிழ்ச்சங்க வித்வான் நா. கிருஷ்ணசாமி நாயுடு போன்ற தமிழ்ப் பேரறிஞர்கள் வாயிலாகத் தெரிய வருகிறது. சிலப்பதிகாரக் கதையைக் கோவலன் நாடகம் மூலம் சுவாமிகள் கெடுத்துவிட்டார் என்று விபரம் தெரியாத ஒரு சிலர் சொல்லியபோது, கோவலன் நாடக நூலுக்கு முன்னுரை எழுதியவரும் பெரும் புலவருமாகிய குடந்தை வீராசாமி வாத்தியார் எழுதிய ''கோவலஞ் செட்டிகதை'' என்ற பெயரில் வெளிவந்த அம்மானைப் பாடல் கதையைத் தான் சுவாமிகள் நாடகமாக்கியிருக்கிறார்கள். மேலும் சுவாமிகள் 'சிலப்பதி காரம்', 'சீவகசிந்தாமணி', 'மணிமேகலை', 'வளையாபதி', 'குண்டலகேசி' முதலிய ஐம்பெருங்காப்பியங்களை நன்குப் படித்தவர். ''தமிழை முறையாகப் பயின்று, தமிழ் மேதைகளில் ஒருவராக அந்தக்காலத்தில் சிறந்து விளங்கிய ஒரு பெரியார் சிலப்பதிகாரத்தைக் கெடுக்க முன்வரமாட்டார்'' என்று சுருங்கச் சொல்லி இருக்கிறார். கோவலன் நாடகத்தை மேடையில் நடித்துக் காட்டி, சிலப்பதிகாரத்தைப் பாமர மக்களுக்கு எடுத்துக்கூறிய பெரியார் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தான் என்று சொன்னால் அது மிகையாகாது.

நாடகம் என்பது வெறும் பொழுது போக்கல்ல. மொழிப் பற்றுக்கும், நாட்டு முன்னேற்றத்துக்கும், சமுதாய வளர்ச்சிக்கும் இன்றியமையாத சிறந்த சாதனமாகும் என்பதை உணர்ந்தவர் சுவாமிகள். தற்காலத்தில் நடக்கும் நாடகங்களைப் பார்க்கும்போது, வெறும் பொழுதுபோக்கிற்காகவே நடப்பதாகத் தெரிகிறது. இப்படிக் கூறுவதினால் நாடகங்களில் பொழுபோக்கு அம்சம் வேண்டாமென்று கூறுவதாக நினைத்துவிடக் கூடாது. நாடகத்தைப் பார்த்துவிட்டுத் திரும்பும்போது, நாடகத்தின் கருத்தை மக்கள் சிந்தித்துப்பேசிக் கொண்டு போவதோடுமட்டுமல்லாமல் மக்கள் மனதில் நாடகத்தின் கருத்துக்கள் நன்கு பதியும்படி அமைவதுதான் நாடகக் கலைக்குப் பெருமை. 'அரிச்சந்திரா நாடகந்தான் உலகிற்கு ஒரு உத்தமரைக் கொடுத்தது' என்பதை யாரும் மறக்கலாகாது.

இன்று நடிப்பதற்குத் தகுந்த நல்ல கருத்துள்ள நாடகங் களைக் கண்டுபிடிப்பது மிகவும் சிரமமாக இருக்கிறது.

பத்தாயிரம், இருபதினாயிரம் ரூபாய்கள் பரிசாக வைத்தால்கூட மேடையில் நடிப்பதற்குரிய நாடகங்களை எழுத நாடகாசிரியர்கள் முன்வரவில்லை என்று சொன்னால் அது தவறாகாது. ஆனந்தவிகடன் ஆசிரியர் காலஞ்சென்ற பெரியார் எஸ்.எஸ். வாசன் அவர்கள் நல்ல நாடகாசிரியர்களை உருவாக்க முயற்சி செய்ததை மறக்க முடியாது. நானும் எத்தனையோ நாடகங்களைப் படிக்கிறேன். மேடையில் சிறந்த முறையில் நடிப்பதற்கேற்ற நாடகங்களை என்னால் பார்க்க முடியவில்லை என்றால் நாடகாசிரியர்கள் தவறாக எண்ணக்கூடாது... ஒரு வேளை எனது நாடக அனுபவம் தவறாக இருக்கலாம்.

இந்தக் காலத்தில் நாடகத்திற்குப் பாட்டே வேண்டாம் என்கிறார்கள். திரைப்பட நடிகர்களைக் கொண்டு நடத்திவிட்டால் மாத்திரம் அது சிறந்த நாடகம் என்று சொல்லி விட முடியுமா? இயலும் இசையும் சேர்ந்ததுதான் நாடகமென்று நமது முன்னோர்கள் வகுத்து, 'முத்தமிழ்' என்று பெருமைப்படும்படிச் செய்திருக்கிறார்கள். தமிழ் நாடகத்தின் மூலமாக இயலையும் இசையையும் வளர்க்க முடியும் என்று வழிகாட்டியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

'மாளவிக்யா மித்திரம்', 'மிருச்ச கடிகா' போன்ற பழம் பெரும் வடமொழி நாடகங்களைக் கூட, தமிழில் மூலக்கருத்து பழுதுபடாமல் எழுதியிருக்கிறார். அதே போன்று ஆங்கில நாடகப் பேராசிரியர் சேக்ஸ்பியரின் 'ரோமியோ ஜூலியட்', 'சிம்பலைன்' போன்ற நாடகங்களைத் தமிழில் எழுதிச்சிறுவர் நாடகக் குழுவில் நடிக்க வைத்திருக்கிறார். சுவாமிகளின் நாடகங்களில் உள்ள தனித்தனி அம்சங்களை எடுத்து விரிவாகக் கூறுவதற்கு நடிகர்களைவிட, ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியர்கள் முன்வந்தால் புதிது புதிதாகப் பல கருத்துக்கள் தோன்றும். நடிகர்களாகிய எங்களுக்குப் பள்ளிக்கூடம் என்ன என்பதே தெரியாது. அறியாத இளம் வயதில் நடிகனாக நுழைந்த என் போன்றோர்கள் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் நடித்தோம். ஆனால் அந்த வயதில் சுவாமிகளின் தமிழ் மொழி ஆற்றலையும், புலமைத் திறமையையும் உணரும் சக்தி கிடையாது. ஆசிரியர் சொல்லிக் கொடுத்ததை அப்படியே பாடி, பேசி, நடித்து மேடையில் நடிகர்களாக மட்டும் விளங்கினோம். நாள் போகப் போக சுவாமிகளின்

நாடகங்களில் நடித்தவர்களெல்லாம், சிறந்த நடிகர்களாகவும், கவிஞர்களாகவும், உயர்ந்த தமிழ்மேதைகளாகவும் திகழ்ந்திருக் கிறார்கள் என்றால் மிகையாகாது. 1926இ ல் தமிழ்ப்பண்டிதர் நா. கிருஷ்ணசாமி நாயுடு அவர்கள், சுவாமிகளைப் பற்றிக் கூறும்போது, 'காலவரையறைக் கணக்குப்படி நாடகாசிரியர் பலருள்ளும் இவரே ஒரு முதல்வர் ஆவார். நந்தமிழ் நாட்டின்கண் பண்டைக்காலத்திலிருந்து இற்றைக்கு இருபத்தைந்து ஆண்டுகட்குச் சற்று முன்னர்த் தொட்டு நூற்றுக்கு ஐந்து பேர் பண்டிதரும் மற்றைத்தொண்ணூற்றைம்பது பேர் பாமரருமாயிருந்தவர்களை இவரது நாடக நூல்கள், அவர்களில் பலரைப் பண்டிதராக மாற்றி விட்டன என்று கூறினும் அது பொய்யாகாது என்பது எனது துணிவு. தெற்றெனக் கூறினால் ஆங்கில நாட்டுக்கு சேக்ஸ்பியரும், தமிழ் நாட்டுக்குச் சுவாமிகளும் நாடகாசிரியரில் மகிமை பெற்றவர்கள் எனக் கூறலாம். இவர் சங்க நூல்கள் பலவற்றிலும் நன்கு பழகியவராதலால் இவரது வாக்கின் போக்குகள், சொல் நயம், பொருள் நயம் பெற்று, எதுகை, மோனை முதலியவைகளை இவர் தேடியலையாது அவை தாமாகவே இவரைத் தேடி வந்து இடம் பெற்று மிளிர்கின்றன என்று பாராட்டியிருக்கிறார்.

இனி சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பொதிந்துள்ள அரும்பெரும் செல்வங்களைத் தேடிப்பிடிப்போம். 'சதி அனுசூயா' நாடகத்தில் உலகத்தில் கல்வி பெரியதா? செல்வம் உயர்ந்ததா? பலம் சிறந்ததா? என்று ஒரு வாதம் எழுப்பப் படுகிறது. இன்று நம்நாட்டில் கூட ஒருவருக்கொருவர் தன்னைத்தானே உயர்ந்தவர்களென்று நினைத்துத்தானே பல பிரச்சினைகளை எழுப்பிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கல்விக் கரசியான சரஸ்வதி கல்விதான் பெரியது என்கிறாள். இலட்சுமியோ செல்வமில்லா விட்டால் மனித வர்க்கமே வாழமுடியாது என்கிறாள். 'நோயற்ற வாழ்வே குறைவற்ற செல்வம்' என்கிறாள். அவரவர் நியாயம் அவரவர்க்குச் சொந்தம்.

பொதுநியாயம் ஊரில் அளந்து எடைபோட வேண்டிய விஷயம் என்று சொல்வதுபோல், நாரதர் வந்து பொது நியாயத்தைச் சொல்வதாகக் காட்சி. பொழுது போக்கான காட்சியாக நாடகத்தில் தென்பட்டாலும், சுவாமிகள் அந்த

காட்சி அமைப்பில் கையாண்டிருக்கும் பழம்பெரும் பாடல்கள் நாடகத்தைப் பார்ப்பவருக்கு அறிவுரையைத் தருகிறது. அந்தப்பாடல்,

'மானிட ருக்கறிவு மென்மேலே ஓங்கி
வளரச் செய்வேன் வித்தையினாலே இங்கு
ஆன தன்மையிலென்னைப் போலே வேறு
யார்க்குண்டு மகிமை சொல்லுங்களேன்'

'நானொருவன் மீது கருணா நோக்கம் வைப்பேனானால், அவன் சகலரும் புகழ்ந்து போற்றும் வித்துவானாகி விடுவான்' என்று சரஸ்வதி சொல்லுகிறாள். உடனே இலட்சுமிக்குக் கோபம் வந்து,

'சாதியிலே தாழ்ந்த வனானாலும் நல்ல
சம்பத் தளித்து ராசனைப் போலும் அவன்
ஓதிய ஏவல் கேட்டு மென்மேலும் ஊரார்
ஊழியஞ் செய்யச் செய்வே னெனக் காணும்'

'ஒரு ஈன ஜாதியிலே பிறந்தவனாகயிருந்தாலும் சரிதான், நான் தயவு செய்வேனானால், அவன் கிரீடாதிபதியாய்ச் செங்கோல திகார ராஜ செல்வங்களைப் பெற்று, மேற்குல மானிடரையெல்லாம், தன்பாத சேவை செய்யும் பணிவிடைக் காரராக்கிக் கொண்டு, சகல போகங்களையும் உடையவனாகி விடுவான். ஆகையால் கல்வியில் ஒன்றுமில்லை. எல்லாம் பொருளில்தான் இருக்கிறது' என்கிறாள்.

சரஸ்வதியும், இலட்சுமியும் தங்கள் பெருமைகளைச் சொன்னவுடன் பார்வதி சும்மாயிருப்பாளா? அதிலும் பெண்கள் மூன்றுபேர் சேர்ந்தால் கலகமில்லாமிருக்குமா? உடனே பார்வதிக்குக் கோபம் வந்து விட்டது,

'வித்தை செல்வமுடையோருங் கண்டு தம்மை
வதை செய்வாரென்று பயங்கொண்டு போற்றி
நித்தமு மொருவனுக்குத் தொண்டு செய்து
நிற்கச் செய்வே னென்னைப் போலாருண்டு'

என்கிறாள். அந்தச் சமயத்தில் நாரதர் அங்கு வருகிறார். மூன்று பெண்களிடையே மூண்டு கொண்டிருக்கும் கலகத் தீயில் பெட்ரோல் ஊற்றுகிறார். நாரதர் வாயிலாக, குறள், விவேகசிந்தாமணி போன்ற தமிழ் நூல்களின் கருத்துக்களை

மக்களுக்குச் சுவாமிகள் எடுத்துச் சொல்லுகிறார் பாருங்கள். இலட்சுமியைப் புகழும் போது,

'பொருளல்லவரைப் பொருளாகச் செய்யும்
பொருளல்ல தில்லைப் பொருள்'.

ஒரு பாண்டத்திற்குள் நெய்யிருக்குமானால் எறும்புகள் உள்ளே புகுந்து அதனைக் கொள்வதற்கியலாத தடைகள் ஏற்பட்டிருப்பினும் அப்பாண்டத்தை விட்டு அப்புறம் போகாமல் அதன் புறத்திலே சுற்றிச் சுற்றி வருவது போல, செல்வமுடையவனை தரித்திரர்கள் சுற்றி வருவார்கள் என்று குறளுக்குச் சுலபமான உரையை நாடகாசிரியர்களுக்கு அள்ளிக் கொடுக்கிறார்.

'பொருளிலார்கின்ப மில்லை புண்ணியமில்லையென்று
மருளறு கீர்த்தியில்லை மாந்தரிற் பெருமையில்லை
கருதிய கரும மில்லை கதிபெற வழியுமில்லை
பெருநிலத் திடைநடக்கும் பிணமெனப் படுவரன்றே'

விரகரிருவர் புகழ்ந்திட வேண்டும்
விரனிறைய மோதிரங்கள் வேண்டும் - அரையதனில்
பஞ்சேனும் பட்டேனும் வேண்டுமவர் கவிதை
நஞ்சேனும் வேம்பேனும் நன்று'

எவ்வளவு பெரிய அறிவாளியாக இருந்தாலும், பொருளில்லாவிட்டால் அவனது அறிவு சோபிக்காது. ஆடம்பரமாகப் போலி வாழ்வு வாழக்கூடியவன் மிகமிக உயர்ந்தவனாகச் சமுதாயத்தில் காட்சியளிக்கிறான் என்பதை உணர்த்துகிறார். நாரதனுடைய பேச்சைக் கேட்டதும் சரஸ்வதிக்குக் கோபம் வருகிறது, 'ஏ, நாரதா! இப்படி வா! உன்னைப் புத்திசாலியென்று நினைத்திருந்தேன். இப்பொழுது தான் தெரிகிறது, நீ முட்டாளென்று' என்கிறாள். உடனே நாரதர், சரஸ்வதிக்குச் சாதகமாகப் பேச ஆரம்பிக்கிறார். ''செல்வம் அழிந்து விடும். தேக பலம் அழிந்து விடும், கல்வி அப்படி இல்லை.

'ஒருமைக்கண் தான் கற்ற கல்வி ஒருவற்கு
எழுமையும் ஏமாப்புடைத்து'

எழுபிறப்பிலும் மனிதனுக்கு உதவுவது கல்வி.

'இம்மை பயக்குமாவீயக் குறைவின்றால்
தம்மை விளக்குமால் தாமுணராக் - கேடின்றால்

எம்மை யுலகத்தும் யாங்காணேங் கல்வி போல்
மம்மர றுக்கு மருந்து'

''கண்ணுடைய ரென்பவர் கற்றோர் முகத்திரண்டு
புண்ணுடையவர் கல்லாதவர்''

என்று கல்வியின் சிறப்பைக் கூறுகிறார். சரஸ்வதியையும், இலட்சுமியையும் தன் நேரில் புகழ்ந்தால் சகித்துக் கொள்வாளா பார்வதி? சாதாரணமாக ஒரு பெண்ணுக்கு எதிரில் இன்னொரு பெண்ணைப் பற்றிப் பெருமையாகப் பேசினால், பொறுத்துக் கொள்ள மாட்டார்கள் என்பதற்குத் தெய்வங்களும் விதிவிலக்கல்ல. உடனே, பார்வதி தேவிக்குக் கோபம் வந்து விட்டது. பார்வதிக்கு எப்போதும் மூக்கின் மேல் கோபம் இருக்கும். 'நாரதா' என்ன சொன்னாய்'? உலகத்திலே கல்வியும் செல்வமும்தான் முக்கியமா? என்ன மதிகெட்டுப் பேசுகிறாய்' என்று அதட்டினாள். உடனே நாரதர், 'கல்வி சிலாக்கியம் என்றாலும், பொருள் அதனைப் பிரகாசிக்கச் செய்யும் என்றாலும், உடல் பலத்துக்குள்தான் கல்வியும் பொருளும் அடங்கி இருக்கின்றன. ஒரு பலமுடையவன் எதிர் வந்தால் 'செல்லாக் கோபம் பொறுமைக் கழகு' என்று கல்வியுடையவன் தன் முதுகிலே அடிவாங்காமல் தப்பித்துக் கொள்ளுவான். பொருளுடையவன், தன்னிடத்திலே பணம் இருக்கிறது என்று கொஞ்சம் கர்வத்துடன் பலமுள்ளவனை மோதிப் பார்த்து, பலமுடையவனாலே தண்டப் பிரயோகம், முஷ்டிப் பிரயோகம், பாதபிரட்சாடனமெல்லாம் நடந்த பிறகு அடங்குவான்.

'பொருட்பாலை விரும்புவர்கள் காமப்பாலிடை
மூழ்கிப் புரள்வார் கீர்த்தி
அருட்பாலாம் அறப்பாலைக் களவிலுமே
விரும்பார்கள் அறிவொன்றில்லார்
குருப்பாலார் கடவுளர்பால் வேதியர்பால்
பாவலர்பால் கொடுக்கக் கோரார்
செருப்பாலே யடிப்பவர்க்கு விரும்பாலே கோடி
செம்பொன் சேவித் திருவார்'

என்று முத்தேவிகளுக்கும் சமாதானம் சொல்லித் தப்பித்துக் கொள்வதாகக் காட்சி. இந்த ஒரு காட்சியில் எத்தனைப் பழம் பாடல்களை நமக்கு எடுத்துத் தருகிறார்.

சுவாமிகள் திருக்குறள் மேல் அபார ஆசைவைத்து, தமிழ் மக்கள் ஒவ்வொருவரும் பொதுமறையாகத் திருக்குறளைப் படித்து அதன்படி நடக்க வேண்டும் என்று கருதி, அவரது நாடகங்களின் ஒவ்வொன்றிலும் குறளைச் சொல்லுவதற்கு ஒரு கட்டத்தை ஏற்படுத்தி, கதாபாத்திரம் மூலம் சொல்லி விடுகிறார். நாட்டில் மழை பொய்த்து விட்டது. குடிக்கத் தண்ணீர் கிடைக்கவில்லை. 'சதி அனுசுயா' நாடகத்தில் அனுசுயா குடிக்கத் தண்ணீர் தேடி வருகிறார்.

'வானின்றுலகம் வழங்கி வருதலால்
தானமிழ்த மென்றுணரற் பாற்று'

என்பதால் 'ஆத்மகோடிகள் ஜீவிப்பதெல்லாம் தண்ணீரின் உதவியாலல்லவா? தண்ணீர் இல்லையென்றால் மக்கள் ஜீவிப்ப தெங்ஙனம்?' என்கிறாள் அனுசுயா. நாரதர் 'கலியுகத்தில் தர்மாதர்மம் தட்டுத்தடுமாறி நடக்கும்' என்கிறார். அதற்கு, அனுசுயா, 'சுவாமி அப்படி தர்மாதர்மம் தவறி நடப்பதென்றால் அரசாளக்கூடிய அரசன் கொடுங்கோல னாகவல்லவா இருக்க வேண்டும்'?

'முறைசெய்து காப்பாற்று மன்னவன் மக்கட்(கு)
இறையென்று வைக்கப்படும்'

என்பது நீதி வசனம். ராஜன் முறைதவறி நடக்கும்போதுதான் தர்மாதர்மம் தலைதடுமாறும்.

'வேந்தொருதருவுஞ் சாகை மிகுந்த மந்திரியும் பூமி,
போந்திடு மிலையும் மூலம் பூசுரர்'

என்பதால் அரசனை ஒரு விருட்சகமாகவும், மந்திரிகளை அதன் கிளைகளாகவும், பூமி பாகங்களை அம்மரத்தின் இலை களாகவும், அந்தணர்களை அம்மரத்தின் ஆதாரமாகிய வேர்களாகவும் உருவகப்படுத்தியிருப்பது கொண்டு, அம்மரத்தைத் தாங்கும் வேர்களாகிய அந்தணர்கள் எந்தக் காலத்தில் தங்களை ஆச்சார அனுஷ்டானங்களாகிய எக்ய கர்மங்களை ஒழுங்காக நடத்தாது விடுவார்களோ, அந்தக் காலத்தில்தான் அரசனாகிய மரமழியும், அப்போதுதான் அவனுங் கொடுங்கோலனாவான்.

'உடுக்கை உலறி உடம்பழிந்தக் கண்ணும்
குடிப்பிறப்பாளர் தங் கொள்கை யிற்குன்றார்'

என்றதால், 'உயிர் போயினும் அந்தணர்கள் தங்கள் சுகதர்மத்தை ஒருக்காலத்திலும் விடமாட்டார்கள்' என்கிறாள். இவ்வாறு, குறளை அனுசுயா பாத்திரம் மூலமாகச் சாதாரண மக்களுக்குப் புரியும் வகையில் தருகிறார்.

அடுத்து, 'சீமந்தனி' நாடகத்திலே, 'சீமந்தனியைத் திருமணம் செய்து கொண்டால் இரண்டு வருடத்தில் இறந்து விடுவாய் என்று விதியிருக்கிறது, ஆகவே நீ சீமந்தனியைத் திருமணம் செய்து கொள்ள வேண்டா'மென்று நாரதர் சந்திராங்கதனிடம் கூறுகிறார். அதற்கு, 'தப்புவதற்கு வேறு வழியொன்றும் இல்லையா' என்று சந்திராங்கதன் கேட்க,

'ஊழிற் பெருவலி யாவுள மற்றொன்று
சூழினும் தான் முந்துறும்'

என்பதால் 'வினைப்படிதான் நடக்கும்' என்று நாரதர் கூற, அதற்கு சந்திராங்கதன்,

'ஊழையும் உப்பக்கம் காண்பர் உலைவின்றித்
தாழாது உழற்றுபவர்'

'கூற்றம் குதித்தலும் கைகூடும் நோற்றலின்
ஆற்றல் தலைப்பட்டவர்க்கு'

எனக் கூறும் இவைபோன்ற வேத மொழிகள் எல்லாம் பயனில்லாதவைகளா? தவத்தினால் ஊழையும் விலக்கலாம். இறப்பையும் கடக்கலாம். 'மார்க்கண்டேயன் சரிதம்' இதற்குச் சான்று

காதலாகிக் கசிந்து கண்ணீர் மல்கி
ஓதுவார் தம்மை நன்னெறிக் குய்ப்பது
வேதநான்கினும் மெய்ப்பொருளாவது
நாதன் நாமம் நமச்சிவாயமே'

என்கிறான்.

சுவாமிகள் திருக்குறளையும், நமச்சிவாயத்தையும் நாடகம் பார்ப்போருக்கு எடுத்துக் கூறுவதற்கு எப்படி வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார் பாருங்கள்!

சுவாமிகள், குறளை எப்படியெல்லாம் தமிழகத்தில் நாடகம் மூலமாகப் பரப்பி வந்திருக்கிறார் என்பதைச் சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டும்.

சுவாமிகளின் நாடகத்தைப் பார்ப்பவர்கள் மாத்திரம் அல்லாமல், சுவாமிகளின் நாடகத்தில் நடித்த நடிகர்களும் சிறந்த தமிழ் மேதைகளாயிருக்கிறார்களென்றால், நாடகத்தின் மூலமாக நாட்டிற்கு நல்லது செய்ய வேண்டும் என்ற 'நாடகத்தந்தை' சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் உயரிய பரந்த எண்ணம்தான் அதற்குக் காரணம்.

அடுத்து, நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் மூலமாக நல்ல கருத்துக்களைப் பாமர மக்களும் புரிந்து கொள்ளும்படியாக எடுத்துச் சொல்லவேண்டும், எடுத்துக்காட்டாக, குர்தாஸ் கண்பார்வையற்றவர். நர்மதை வந்து அவரை வணங்குகிறாள். 'மங்களமுண்டாகட்டும், உன் மனவிருப்பம் நிறைவேறுவதாக' என்கிறார். அதற்கு நர்மதை, என் மனவிருப்பம் நிறைவேறுமல்லவா' எனக் கேட்கிறாள். 'அதிலென்ன சந்தேகம். என் வார்த்தை பொய்க்குமா? இப்பொழுது சொல்கிறேன்; சத்தியமாக உன் மனவிருப்பம் நிறைவேறும்' என்கிறார் குர்தாஸ். மிகுந்த மகிழ்ச்சி வாருங்கள்' என்றழைக்கிறாள் நர்மதை. 'என்னை எங்கே அழைக்கிறாய்? என்கிறார், குர்தாஸ். நர்மதை, 'நீங்கள் மனவிருப்பம் நிறைவேறும் என்று வாழ்த்தினீர்கள், அதற்குத்தான் அழைக்கிறேன்' என்கிறாள். குர்தாஸுக்கு ஒன்றும் புரியவில்லை. உன் மன விருப்பம் நிறைவேற வாழ்த்துக்கள் என்றும், உன் மனவிருப்பம் நிறைவேறும் என்றும் வாழ்த்தினேன். அதற்கு என்னை எங்கு அழைக்கிறாய் 'பெண்ணே'? என்கிறார், அதற்கு நர்மதை, 'தங்களைத் திருமணம் செய்து குடும்ப வாழ்க்கை நடத்துவது தான் என் மனவிருப்பம். என் மனவிருப்பம் நிறைவேறும் என்று வாழ்த்தினீர்கள். ஆகவே தங்களை மணம் புரிந்து கொள்ள அழைக்கிறேன்' என்று நர்மதை சொன்னதும், குர்தாஸுக்கு தலையில் இடிவிழுந்தது போல் ஆயிற்று. 'நானோ குருடன், சந்நியாசி, நான் மணம் புரிவதும், உன்னோடு குடும்ப வாழ்க்கை நடத்துவதும் பாவமான செயல். ஆகவே நான் உன்னை மணந்து கொள்ளமாட்டேன் என்கிறார். 'எனது மனவிருப்பம் நிறைவேறும் என்று சொல்லிவிட்டு இப்போது வார்த்தை மாறுவது சரியில்லை. தங்களைத் திருமணம் செய்து கொள்வதுதான் என் மனவிருப்பம். பெரியவர்கள் சொன்ன வார்த்தையை மீறக்கூடாது' என்று சொல்லுகிறாள்.

'வாய்மை தப்பினர்களிந்த மானிலத்தலினராய்
தீமையுற்று மேலுளோர் பழிக்கவே திரிந்து பின்
தூய்மையற்ற கும்பியில் துளைந்த முங்குவாரென்று
ஆய்மனுப்பகர்ந்த வேதசாகை முற்றுமறையுமே'

ஆகவே, உமது வாக்குப் பொய்க்குமானால் நீர், நரகத்தை அடைய நேரிடும்.

'எல்லா விளக்கும் விளக்கல்ல' சான்றோர்க்குப்
பொய்யா விளக்கே விளக்கு'

என்பதைக் கவனித்து என் மனோவிஷ்டப்படி மண முடித்துக் கொள்ள வாரும் என்று அழைக்கிறாள். குறளையும், பழைய பாடலையும் புகுத்துவதற்காகவே இந்தக் காட்சியை அமைத் திருப்பதாகத் தோன்றுகிறதல்லவா?

'பர்த்தாவுக் கேற்ற பதிவிரதை யுண்டானால்
எந்நாலும் கூடியிருக்கலாம் - சற்றேனும்
எறுமாறாக விருப்பாளே யாமானால்
கூறாமற் சன்யாசங் கொள்'

என்று பழம் பெரும் புலவர் பாடிய ஒரு வெண்பாவை அடிப்படைக் கருத்தாகக் கொண்டு 'கர்விபார்ஸ்' என்ற நகைச் சுவைப் பகுதியை எழுதி இருக்கிறார் சுவாமிகள்.

முழுக்க முழுக்க இசையாகவே இருந்த நாடகத்தை, சுவாமிகள் கூட சிறிது சிறிதாகத்தான் மாற்றம் செய்திருக்கிறார் என்றே தெரிகிறது. அவர் முதலில் எழுதிய நாடகங்களில் பாடல்களை நிறைய அமைத்தும், சில இடங்களில் வசனங் களை அமைத்தும் எழுதியிருக்கிறார் என்றே தோன்றுகிறது. பாட்டைப் பாடி முடித்ததும், அந்தப் பாட்டிற்கு அர்த்தத்தை விளங்குவது போல் வசனங்களையும் எழுதியிருக்கிறார். எடுத்துக்காட்டாக, 'சீமந்தனி' நாடகத்தில் சந்திராங்கதன் (கதாநாயகன்) சீமந்தனியை (கதாநாயகி) நந்தவனத்தில் சந்திக்கிறான். அவளைப் பாட்டிலேயே யாரென்று கேட்கிறான்.

'எந்த ஊரோ நீயிருப்ப
தேது பெயர் - யார் தந்தை
என்றெனக்கு நீயுரைத்தால்
இன்பங் கொள்ளும் சிந்தை'

என்று பாடுகிறான். உடனே வசனத்தில் 'நீ இருப்பதெந்த தேசம், உன் தந்தை பெயரென்ன' என்று கேட்கிறான். அதற்குப் பதிலாக சீமந்தனி,

'சாற்றுகின்றேன் ஆர்ய வர்த்த
நாட்டையாளு மன்னன்
தக்கபுகழ் வாய்ந்த எந்தன்
தந்தை சித்ர வர்மன்'

என்று பாடுகிறாள். வசனத்தில் - ''ஐயா நானிருப்பது இத்தேசந் தான், என் தந்தை இந்த ஆர்ய வர்த்த நாட்டை ஆளும் சித்ர வர்ம ராஜன்' என்கிறாள். உடனே சந்திராங்கதன், 'மிகவும் சந்தோஷம்'. உன் பெயரென்ன? நீ ஏன் இன்னும் மணம் செய்யாதவளாக இருக்கிறாய்?' என்று கேட்டிருக்கலாம். இரசிகர்கள் பாடல்களையும் விரும்புகிறார்கள் என்ற காரணத்தினால்,

'மிக்கவும் சந்தோஷமானேன்
மேன்மையுள்ள மாதே
வேணுங்கேட்க நாமமென்ன
ஓதுவாயிப் போதே'

என்று பாட்டாலேயே கேள்வி கேட்கிறான். உடனே வசனத்திலும் 'மிகவும் சந்தோஷம், உன் நாமதேயமென்ன? என்று கேட்கிறான். அதற்குச் சீமந்தனி,

'சொல்ல வேணுமோ என்பேர்
கேட்டுச் சந்தேகம் தீரும்
சீமந்தனி என்னுரை செய்
வார்களெல்லோரும்'

என்று பாடுகிறாள். வசனத்தில் என் பெயர் சீமந்தனி என்று சொல்கிறாள், பிறகு சந்திராங்கதன் மெதுவாகத் தன் விஷயத்திற்கு வருகிறான், ஒரு இளைஞன் அதுவும் கல்யாணமாகாத ஒரு இளங்காளை. ஒரு கன்னிப் பெண்ணைச் சந்தித்தவுடன், 'உனக்குக் கல்யாணம் ஆகிவிட்டதா? என்று கேட்டால், அந்தப் பெண் உடனே போலிஸைக் கூப்பிடுவாள், பெண் போலீஸ் வந்தால் இளைஞன் சமாளித்து விடுவான். ஆண் போலிஸ் வந்தால் ஆபத்து. சந்திராங்கதன் மெதுவாகச் சிமந்தனியிடம்,

'இன்னும் மனம் செய்யா
திருப்பதும் யேது
இச்சை கொண்டேன் கேட்பதற்கு
வெஜ்ஜையுமாகாது'

என்று பாடுகிறான். வசனத்தில் 'நீ ஏன் இன்னும் மனம் செய்யாதவளாகியிருக்கிறாய்' என்கிறான். அதற்குச் சீமந்தனி,

'அடுத்து முயன்றாலுமெல்லா
ஆகு நாளல்லாது
ஆகுமோமாம் பருவ
மின்றிப் பழுக்காது'

வசனம்: 'உருவத்தால் நீண்ட உயர் மரங்கள் எல்லாம் பருவத்தால் அன்றிப் பழம் என்ற வார்த்தையை நீர் கேட்டிருக்கிறீர்களா? என்கிறாள் சிமந்தனி. அதற்குச் சந்திராங்கதன், 'வாஸ்தவம் அந்தந்தப் பருவத்தில் தான் அந்தந்த மரம் பலனைக் கொடுக்கும்' என்கிறான்.

இந்தக் காட்சியில் பாடல்களில் சாதாரண மக்கள் புரிந்து கொள்ளக்கூடிய வகைகளில் வார்த்தைகள் அமைத்திருந்தும் கூட, மீண்டும் பாடல்களிலுள்ள வார்த்தைகளை வசனமாக எழுதியிருக்கிறார். மக்களிடையே பழக்கத்தில் இருந்து வரும், 'சந்தோஷம், வாஸ்தவந்தான்' முதலிய வடமொழிச் சொற்களையும் கலந்து எழுதியிருக்கிறார்.

'அடுத்து முயன்றாலும் ஆகுநாளின்றி
எடுத்தக் கருமங்கள் ஆகா - தொடுத்த
உருவத்தால் நீண்ட உயர் மரங்கள் எல்லாம்
பருவத்தால் அன்றிப் பழா'

என்ற பழம் செய்யுளின் கருத்தைச் சீமந்தனியின் வாயிலாகச் சொல்கிறார். அதன் மூலமாக ரசிகப் பெருமக்களுக்குப் பழைய பாட்டொன்றையும் ஞாபகப்படுத்துகிறார்.

கிராம மக்களிடையே பரவியிருக்கும் பழமொழிகளைக் கூட நாடகத்தில் புகுத்தத் தயங்கவில்லை சுவாமிகள். நாட்டில் நடமாடும் பழமொழிகள் எல்லாம் எப்பொழுது, யாரால் சொல்லப்பட்டது என்று சொல்ல முடியாது. நாடோடிப் பாடல்களைப் போல், இன்னும் கிராமங்களில் வயது முதிர்ந்த பாட்டிமார்கள் பழமொழிகளை உவமையாகச் சொல்லிப்

பேசுவதைக் காணலாம். அந்தப் பழமொழிகளில் எவ்வளவு கருத்துக்கள் அடங்கியிருக்கின்றன என்பதை நினைத்துப் பார்க்கும்போது, நமது முன்னோர்கள் நமக்கு எவ்வளவு அறிவுச் செல்வங்களைக் கொடுத்துவிட்டுச் சென்றிருக்கிறார்கள் என்பதை நினைத்து ஒவ்வொரு தமிழ் மகனும் பெருமைப் பட்டுக் கொள்ளலாம். மூதறிஞர் ராஜாஜி அவர்களின் சிறப்பே, அவர் தமது பேச்சில் பழமொழிகளை உவமை சொல்லிப் பேசுவதுதான்.

'அபிமன்யு சுந்தரி' நாடகத்திலே, சுபத்திரை தனது மகன் அபிமன்யுவிற்குப் பெண் கேட்டு வருகிறாள் தன் அண்ணன் கிருஷ்ணனிடம். கிருஷ்ணன் பெண் கொடுக்க மறுத்து விடுகிறார். அண்ணியாகிய ருக்குமணியைச் சந்தித்துக் கேட்கலா மென்று நினைத்து ருக்குமணியைச் சந்திக்க வரும்போது, ருக்குமணியிடமிருந்து தனக்குப் போதிய மரியாதை கிடைக்க வில்லை. தனக்குத் தலைவலி என்று பாசாங்கு செய்யும் ருக்குமணியைப் பார்த்து,

'வித்தாரக் கள்ளி விறகொடிக்கப் போனாளாம்
கத்தாழை முள் தைத்துக்கொத்தோடு விழுந்தாளாம்'

என்ற பழமொழியைச் சொல்லி அண்ணியைக் கேலி செய்கிறார் சுபத்திரை. சாதாரணப் பெண்களிடையே நடமாடி வரும் இந்தப் பழமொழியை, மேடையிலே இசையோடு கேட்கும் ரசிகர்கள் எப்படி ரசித்திருப்பார்கள் என்று சிந்தித்துப் பாருங்கள்.

'வைத்தவரே எடுக்கவேணும்
வழி தெரிந்தோரே நடக்க வேணும்'

என்ற பழமொழியைப் பாட்டிலே ஒரு அடியாக வைத்திருக்கிறார். பொழுது விடியாமல் இருப்பதற்காக நர்மதை சபித்து விடுகிறாள். மின்சாரம் தடைபடுவதால் இப்போது நாம் சிரமப்படுவது போல் சூரிய ஒளி இல்லாததால் மக்கள் அவஸ்தைப்படுகிறார்கள். அனுசூயா நர்மதையைச் சந்தித்துச் 'சூரிய ஒளி உண்டாகும்படிச் செய்' என்று சொல்லும்போது இந்தப் பாட்டு வருகிறது. ஒரு காட்சியில், மனைவியின் சொல்லைக் கேட்டு அனுசூயாவின் கற்பைச் சோதிக்கச் சொல்லும் பரமசிவன் கூட 'ஆலமரப் பொந்திலுள்ள குருட்டு ஆந்தை போல்' என்ற பழமொழியைச் சொல்லுகிறார்.

மக்களைப் படைத்த மகேசன் கூட மக்களின் பழமொழிகளை மறக்கவில்லை.

'ஊருக்கு இளைத்தவன் பிள்ளையார் கோயில் ஆண்டி'

'நரிக்கு இளக்காரம் கொடுத்தால் அது கிடைக்கு
இரண்டு ஆடு தட்சணை கேட்குமாம்'

'கை நிறைய பொன்னைக் காட்டிலும்
கண் நிறைந்த கணவனே பெரிது'

'பழம் நழுவிப் பாலில் விழுந்தது போல்'

'விளக்கைப் பிடித்துக் கொண்டு கிணற்றில் விழுவாரோ'

(பாட்டாக அமைத்திருக்கிறார்)

'ஆபத்துக்குப் பாவமில்லை',

'அவரவர் செய்த பாவம்', 'அவரவர் வீட்டில்'

'தீப்பற்றிக் கொண்ட வேளையில்
கிணறு வெட்டுதல் போல்' (பாட்டு).

'நீச்சு நிலை தெரியாமல் குளத்தில் இறங்கியவர்'

'கொட்டி அளந்தாலும் குறுணி பதக்காகுமோ'

இப்படிக் கர்ண பரம்பரையாகப் பாமர மக்களிடையே உறைந்து கொண்டிருக்கும் கருத்துக்கள் பொதிந்த பழமொழி களையெல்லாம் நாடகத்திற்குத் தகுந்த பாத்திரத்தின் மூலமாக வும், பாட்டுக்கள் மூலமாகவும் சுவை குன்றாமல் எடுத்துத் தருகிறார் நாடகத் தந்தை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். சின்னப் பாட்டாக இருந்தாலும் பழம் பாடல்களிலுள்ள பெரியவர்களின் கருத்துக்களை நாடகம் பார்க்கும் மக்களுக்கு எடுத்துச் சொல்லத் தயங்கமாட்டார். 'சுலோசனா சதி' நாடகத்தில் இந்திரஜித்தன் சுலோசனாவை விரும்புகிறான். சுலோசனாவைத் தன்னோடு வரும்படி அழைக்கிறான். அதற்குச் சுலோசனை 'கிட்டாதாயின் வெட்டன மற' என்ற நீதி உமக்குத் தெரியாதா? 'எட்டாத பழத்திற்கு ஏன் கொட்டாவி விடுகிறீர்' என்கிறாள். 'சுலோசனா சதி' நாடகத்தில், இந்திரஜித்து, சுலோசனை ஆகிய பாத்திரப் படைப்புகளில், இவ்விரு பாத்திரங்களும் சந்தித்துப் பேசும் உரையாடல்களில் சுவாமிகளின் முத்தமிழ் ஞானம் கொஞ்சி விளையாடுவதைப்

பார்க்கலாம். சுமார் ஒன்றரை மணி நேரத்திற்கு மேல் நடக்கும் அந்தக் காட்சி முடிந்தவுடன் ஒரு தமிழ் மாணவன் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஒழுங்காகப் படித்துத் தேர்ச்சியடைந்த உணர்ச்சியை நாடகம் பார்ப்போர் உணருவார்கள் என்பதில் ஐயமில்லை.

> 'கண்ணைச் செவியைக் கருத்தைக் கவர்ந்துநமக்
> கெண்ணரிய போதனைகள் ஈவதற்கு - நண்ணுமிந்த
> நாடகசாலை யொத்த நற்கலாசாலை யொன்று
> நீடுலகில் உண்டோ நிகழ்த்து'

என்று கவிமணி தேசிக விநாயகம் பிள்ளை கூறியது உண்மையென விளங்கும். இந்தத் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் 'சுலோசனா சதி' நாடகத்தைக் காட்ட வேண்டு மென்பது எனது ஆசை. காரணம், 'இந்த நாடகத்தில், எவ்வளவோ நீதிகளையும், நியாயங்களையும் எடுத்துச் சொல்லியும் கேட்காத சுலோசனாவைத் தமிழ் மொழியின் பெருமையைச் சொல்லி இந்திரஜித்து அழைத்துக் கொண்டு போவதாகக் காட்சிகளை அமைத்திருக்கிறார். அரசருக்குரிய காந்தர்வ முறைப்படி நான் உன்னை மணக்கிறேன் என்கிறான் இந்திரஜித்து. அதற்குச் சுலோசனை மறுமொழியாக, அரசர்கள் காந்தர்வ மணம் செய்து கொள்வது நியாயமாக இருந்தாலும் 'காவல்தானே - பாவையர்க்கு அழகு' என்கிற அவ்வை மூதாட்டியாரின் பாட்டைச் சொல்லி, ஒரு பெண் சிறுவயதில் பெற்றோர்க்கும், திருமணம் ஆனவுடன் கணவனுக்கும், கணவனுக்குப் பிறகு தன் குழந்தைகளுக்கும் கட்டுப்பட்டவள். ஆகவே, வயது வந்த பெண்ணாகிய நான் எனது பெற்றோர் கள் சொன்னபடிதான் திருமணம் செய்து கொள்ளுவேன் என்கிறாள். 'இந்தக் காலத்தில் இதெல்லாம் பொருந்தி வருமா?' என்கிற ஆராய்ச்சியில் நாம் இறங்க வேண்டாமென்று நினைக்கிறேன். 'காவல்தானே பாவையர்க்கழகு' என்றால் 'போலிஸ் வேலைதான் பெண்களுக்கு அழகு' என்று அர்த்தம் கொள்ளும் மேதாவிகள் நிறைந்த காலமல்லவா இது? பெண்கள் போலிஸ் இல்லாத அந்தக் காலத்தில் 'காவல்' என்பது பாதுகாப்பைக் குறிக்கிறது. கண்டதும் காதல் மாத்திரம் அல்லாமல் கல்யாணம் என்று சொல்லக்கூடிய இந்தக் காலத்தில் திருமணத்தைப் பற்றி நியதி விதித்திருக்கும் முன்னோர்களின்

பொன்மொழிகள் கசப்பாகத்தான் தெரியும். 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்' என்று சொல்லுபவர்களுக்கு ஒன்று சொல்ல ஆசைப்படுகிறேன். சுவாமிகள் பழமையி லுள்ள நல்ல கருத்துக்களைச் சமுதாயத்திற்காக வேண்டி புதுமையாக நாடகத்தின் வாயிலாக எடுத்துரைக்கிறார் என்று சொன்னாலும் பொருந்தும். புதுமை என்ற பெயரில் தமிழ் நாடகத்தில் ஆங்கில மொழிகளை அர்த்தமில்லாமல் சொல்லி ரசிக்க வைக்க வேண்டுமென்று நினைப்பதும், 'காக்கை ஒன்று கழுதை ஒன்றைக் கவ்விக் கொண்டு காட்டின் வழியே கடகடவென்று கடந்து போயிற்று' என்று நாடக வசனம் எழுதுவதும் புதுமை என்று சொன்னால் ஒப்புக் கொள்ள லாமா? டூயட் பாடி ஆணும் பெண்ணும் கட்டி அணைத்து முத்தம் கொடுப்பதும், அருவருக்கத்தக்க வசனம் பேசி நடிப்பதும்தான் இந்தக் காலத்தில் நாடகத்தில் காதல் காட்சி. சுவாமிகளின் நாடகத்தில் காதல் காட்சிகளில் தமிழ் இலக்கியச் சுவை நிறைந்திருக்கும்.

'நற்சரிதை, நற்கவிதை, நல்நடிப்பு நாட்டினிலே நாடகத்தில் நடிக்க வேண்டுமென்ற இந்தக் காலத்துப் புலவர் பாரதிதாசன் எண்ணப்படி, அந்தக் காலத்திலேயே நாடகம் எழுதித் தமிழ் மக்களுக்குக் கொடுத்தவர் நாடகத் தந்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். ஏதோ பத்தாம் பசலி நாடகக்காரன், நாடகத்தந்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகத்தில் கடுகளவு தெரிந்ததைக் கூறினேன்.

சுவாமிகள் நாடகங்கள்

செ. உலகநாதன், எம்.ஏ.

தமிழ்நாடகத் தலைமையாசிரியர்

தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தனிப்பெரும் புகழ் பெற்றவர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆவர். 'சுவாமிகள்' என்றாலே அது சங்கரதாஸ் சுவாமிகளையே குறிக்கும்.

''நாடு முழுவதும் சென்று பலரை நடிப்புத்துறையில் பழக்கிப் பல நாடங்களைத் தாமே எழுதி நடிக்கச் செய்தார். அவரிடம் பயின்று நாடகக் கலையைக் கற்று வளர்ந்தவர்கள் பலர். அவர் எழுதிய நாடகங்கள் பல புராணக்கதைகளை ஒட்டியவை; நீதிகளைப் புகட்டுபவை'' என டாக்டர் மு. வரதராசனார் அவர்கள் சுவாமிகளைப் பற்றியும் அவர் நாடகங்களைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். [1]

> ''என்னன்புக் கேற்றோன் இசைநாட கப்புலமை
> தன்னிலுயர் சங்கரதா சுப்புலவன் - வன்னமலி
> கண்பாவு தோகைமயிற் கந்தனரு ளிற்சிறந்தோன்
> வண்பா வலர்கண் மணி''

என சுவாமிகளின் தமிழாசிரியர் வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகள் பாராட்டியுள்ளார். [2]

''நாடக ஆசிரியர்களிலே மிக உயர்ந்து விளங்கியவர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் என்று தயங்காமல் சொல்லலாம். நடை உயர்வு, பொருள் ஆழம், மிக அழகான தொடர்கள், அவற்றை இடத்திற்கு ஏற்ப அமைக்கின்ற திறன் இவை யெல்லாம் இவரிடத்திலே சிறப்பாக அமைந்திருந்தன'' [3]

''எமன், இரணியன், சனீசுர பகவான், காளி, பைரவர், கடோத்கஜன் முதலிய வேஷங்களில் நிகரற்ற விதமாகச்

---

1. டாக்டர் மு. வரதராசனார், தமிழ் இலக்கிய வரலாறு - பக்கம்: 274.
2. செ. முருகதாச ஐயா - தமிழ்நாட மேதை - சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர் - பக்கம்: 183.
3. டாக்டர் மா. இராசமாணிக்கனார் - சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர் - பக்கம் 51.

சுவாமிகள் நடித்திருக்கிறார்'' என ப.ஜீவானந்தம் அவர்கள் சுவாமிகளைப் போற்றியுள்ளார்.[4]

சுவாமிகள் வாழ்வும் தொண்டும்

சுவாமிகள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த தூத்துக்குடியில் 1867 ஆம் ஆண்டு பிறந்தார்; பாண்டிச் சேரியில் 1922 ஆம் ஆண்டில் மறைந்தார். அவர் வாழ்ந்த ஐம்பத்தைந்து ஆண்டுகளுள் தம் இருபத்து நான்காம் அகவை முதற்கொண்டு தம் வாழ்நாளின் இறுதிவரை தமிழ் நாடகத்திற்காகவே உழைத்தார். இசை நாடகம் இயற்றுவதிலும் மாணவரைப் பயிற்றுவிப்பதிலும் அரங்கேற்றுவதிலும் தமிழகம், இலங்கை முதலிய பகுதிகளில் நடிகர்களை அழைத்துச் சென்று நாடக உலகம் தழைக்க அரும் பாடுபட்டு உழைப்பதிலும் தம் வாழ்வைப் பயன்படுத்தினார்.

சுவாமிகள் இயற்றிய நாடகங்களை (1) புராண நாடகங்கள், (2) இலக்கியம் தழுவிய நாடகங்கள், (3) வரலாறு தழுவிய நாடகங்கள், (4) சமய நாடகங்கள் (5) கற்பனை நாடகங்கள், (6) மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள் என ஆறு பிரிவுகளில் அடக்கலாம். அவை கீழ்வருமாறு:-

1. புராண நாடகங்கள்

1. மார்க்கண்டேயர்
2. மயில் ராவணன்
3. சத்தியவான் சாவித்திரி
4. பவளக்கொடி
5. அல்லி சரித்திரம்
6. அபிமன்யு சுந்தரி
7. சதி அநுசுயா
8. சுலோசனா சதி
9. பிரகலாதன்
10. 'அரிச்சந்திரா' மயானகாண்டம்
11. வள்ளித்திருமணம்
12. பாதுகாபட்டாபிஷேகம்
13. லவகுச
14. லங்காதகனம்
15. இராம ராவணயுத்தம்
16. மன்மத தகனம்

---

4. ப. ஜீவானந்தம் - சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர் - பக்கம்: 54.

17. நள தமயந்தி
18. வாலி மோட்சம்
19. பார்வதி கல்யாணம்
20. ஸ்காந்தம்

2. இலக்கியம் தழுவிய நாடகங்கள்

1. கந்தர்வ தத்தை
2. பிரபுலிங்க லீலை
3. மணிமேகலை
4. கோவலன் சரித்திரம்
5. சிறுத்தொண்டர்.

3. வரலாறு தழுவிய நாடகங்கள்

1. புரோஜிஷா - நூர்ஜஹான்
2. அலிபாதுஷா
3. அலாவுதீன்
4. தேசிங்கு ராஜன்
5. மதுரை வீரன்
6. வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மன்
7. பூதத் தம்பி
8. மணி மாலிகை.

4. சமய நாடகங்கள்

1, தாவ் பீச்
2. ஞானசௌந்திரி
3. சீமந்தனி
4. மாபாரா.

5. கற்பனை நாடகங்கள்

1. குலேபகாவலி
2. நல்லதங்காள்
3. லலிதாங்கி
4. சரச சல்லாப உல்லாச மனோரஞ்சனி
5. சிங்காரலோசனா

6. மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

1. மிருச்சகடிகா
2. சாரங்கதரன்
3. லைலா மஜ்னு
4. சிம்பலைன்
5. ரோமியோ ஜூலியத்
6. ஜூலியஸ் சீசர்
7. தந்திராலங்காரம்
8. கமரல்ஜமான்

நடிகர் திரு டி.என். சிவதாணுப்பிள்ளை, கலைமாமணி எம்.கே. துரைராஜ், திரு எம்.எம். பிச்சப்பா, கலைமாமணி எஸ்.வி. மாமுண்டி, திரு அருணாசலம், நகைச்சுவை நடிகர் திரு கே. சாரங்கபாணி முதலிய நடிகர்கள் வாயிலாகவும், கிடைக்கப் பெற்ற சுவாமிகளின் நாடக நூல்கள் வாயிலாகவும் மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களை அறியலாம்.

சுவாமிகள் இயற்றிய நாடகங்கள் அனைத்தும் கிடைக்கப் பெறவில்லை என்னும் செய்தி வருந்துதற்குரியது. கிடைத்துள்ள கீழ்க்குறிப்பிடப் பெற்றுள்ள நாடகங்களைக் கொண்டே 'சுவாமிகள் நாடகங்கள்' என்னும் இவ்வாய்வுக் கட்டுரையினைப் படைக்கலானேன்.

கிடைத்த அச்சிடப்பெற்ற நாடகங்கள்

1. ஞானசௌந்தரி	2. சாரங்கதரன்
3. நல்லதங்காள்	4. கோவலன் சரித்திரம்
5. சத்தியவான் சாவித்திரி	6. பவளக்கொடி
7. அல்லி சரித்திரம்	8. அபிமன்யு சுந்தரி
9. சீமந்தனி	10. சதி அநுசுயா
11. சுலோசனா சதி	12. 'அரிச்சந்திரா' மயானகாண்டம்
13. பிரகலாதன்	14. வள்ளித் திருமணம்.

சுவாமிகள் இயற்றிய அச்சுபெறாத நாடகங்களை (லவகுச, லலிதாங்கி) முறையே கலைமாமணிகள் திரு எம்.கே.துரைராஜ் அவர்களும் திரு. எஸ்.வி. மாமுண்டி அவர்களும் கொடுத்து உதவினர்.

சுவாமிகள் தம் இருபத்து நான்காம் வயதில் நாடகத் தொழிலில் ஈடுபட்டார். இராமுடு ஐயரவர்களும், கல்யாண ராமையரும் நடத்தி வந்த நாடக சபையில் முதலில் நடிகராகவே சேர்ந்தார். இரணியன், இராவணன், எமதருமன், சனீசுவரன், கடோத்கஜன் முதலிய அச்சமூட்டும் வேடங்களில் நடித்து வந்தார்.[5]

5 தி.க. சண்முகம் - தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் - பக்கம்: 3.

நாயுடு நடத்திய நாடகசபையில் சுவாமி ஆசிரியராகப் பணியாற்றினார். வண்ணை இந்து விநோத சபாவில் ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்துள்ளார்.

சுவாமி, நாயுடு நாடகக் குழுவில் ஆசிரியராக இருந்த போது தான் சனிபகவான் வேடத்தில் நடித்தார்; நாடகம் முடிந்த பிறகு விடியற்காலையில் வேடம் கலைக்கச் செல்லும் வழியில் சலவைத் தொழில் செய்யும் கருவுற்றிருந்த மாதொருத்தி சுவாமிகளை அவ்வேடத்தில் கண்டு நடுக்குற்று உயிர் நீத்தார். அந்நாள் முதற்கொண்டு நாடகத்தில் நடிப்பதனைக் கைவிட்டார்; ஆசிரியராக மட்டும் திகழ்ந்தார். திருமணம் செய்து கொள்ளாமல் துறவியாக இருந்து விட்டார்.

புதுக்கோட்டை மான்பூண்டியா பிள்ளை அவர்களிடம் இசை பயின்றார்; மறுபடியும் *1918* ஆம் ஆண்டு நாடகப் பணியைத் தொடர்ந்தார். 'தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பாலசபா' என்னும் பெயர் தாங்கிய சிறுவர் நாடகக் குழுவினைத் தோற்றுவித்தார்.

சுவாமிகளின் மாணவர்கள்

எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா, சுவாமிநாதன், ஜி.எஸ். முனிசாமி நாயுடு, தி.க.சண்முகம் சகோதரர்கள், பி.எஸ். வேலுநாயர், இராஜாமணி, அனந்தநாராயண ஐயர், எம்.ஜி. நாகராசப் பிள்ளை, கே. சாரங்கபாணி, மதுரை இசக்கிமுத்து வாத்தியார், இலட்சுமண ஐயர் முதலியவர்கள் சுவாமிகளிடம் நாடகம் பயின்று இசை நாடகத்துறையில் சிறந்த நடிகர்களாக விளங்கினர்.

நாடகம் புனைதிறன்

சுவாமி ஒரே இரவில் 'அபிமன்யு சுந்தரி' என்னும் நாடகத்தைப் பல பாடல்களுடனும் உரையாடல்களுடனும் இயற்றி அருந்திறனைக் காட்டினார். புகழேந்திப் புலவர் என்பவர் பெயரால் அல்லியரசாணிமாலை முதலிய பாடல் நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவற்றைப் பின்பற்றியும், இராமாயணம், மகாபாரதம், சிலப்பதிகாரம், பெரியபுராணம், மணிமேகலை, வரலாறு, சேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் முதலிய வற்றைப் படித்தும் சுவாமிகள் நாடகங்கள் புனைந்தார். தர்க்க

முறையில், கற்பனை உரையாடல்கள், சிந்து, கலித்துறை, வெண்பா, விருத்தம் முதலிய பாவகைகளில் பாடல்கள், தக்க பழமொழிகள் கொண்டு இனிய சுவைமிக்க நாடகங்களை உருவாக்கினார். இராகம், தாளம், முதலிய இசைக்குறிப்புக் களையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சுவாமிகள் 'சாரங்கதரன்' முதலிய நாடகங்களை பிறமொழி நாடகங்களை அறிந்து தமிழில் எழுதினார்.

புகழேந்திப் புலவர் இயற்றிய 'நல்ல தங்காள்' என்னும் கதையை முதன் முதல் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகமாக்கினார்.[6]

"ஞானசவுந்தரி என்னும் இவ்வரிய சரித்திரத்தை மதக்கோட்பாட்டின் பிரகாரம் எல்லா விஷயங்களையும் அனுசரித்து இனிய வசனத்தோடும் புதிய வர்ணமெட்டுக் களோடும் ராகதாளங்கள் அமைத்துக் களவாரியாகச் சகலரும் எளிதில் உணரும் பொருட்டும் இயேசுநாதரின் கிருபையை முன்னிட்டும் எழுதி முடித்தனன்" என்று சமய நாடகமாகிய 'ஞானசவுந்தரி' என்னும் நாடகத்தை வரைந்ததற்குரிய காரணத்தைச் சுவாமிகளே குறிப்பிட்டுள்ளார்.[7]

"சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சாவித்திரி சத்தியவான் என்னும் சரிதத்தை மகாபாரதத்தினின்றும் எடுத்துச் சிங்காரம், வீரம், சோகம் என்னும் மூவிரசமும் ததும்ப அவ்வவ்விடங்கட்குத் தகுந்த நாகரீக வர்ணமெட்டுக்களமைத்துச் சொற்சுவை மலியப் பாடி வெளியிட்டதைப் பல நாடக நடிகர்கள் வாங்கிப்படித்து, அதன்படி நடத்திக் காட்டி வருவது எங்கும் கண்கூடாகக் காணலாம்"[8]

பாடல்கள் வடிவிலேயே நாடகங்கள் நிலவி வந்த காலத்தில் தமிழ் நாடக உலகில், காட்சி அமைப்புடன் உரைநடையில், உரையாடலும் பாடல்களும் அமைத்து நாடகத்தை நெறிமுறைப்படுத்திய சுவாமிகள் நாடகத் தலைமையாசிரியர் என்னும் சிறப்பைப் பெறுகிறார்.

---

6. மு. கிருஷ்ணப்பிள்ளை - நல்லதங்காள் - பககம்: 3
7. ... மேலது ...
8. ... மேலது ... - சத்தியவான் சாவித்திரி - பக்கம்: 3

பல சுவைகள்

சுவாமிகள் நாடகங்களுள் பல சுவைகள் பொதிந்துள்ளன. நகைச் சுவை, அவலச்சுவை, இளிவரல் சுவை, மருட்கைச் சுவை, அச்சச்சுவை, பெருமிதச் சுவை, வெகுளிச் சுவை, உவகைச் சுவை என்னும் சுவைகளுடன் தத்துவக் கருத்துக்கள், கற்பனைத் திறன், உவமைநயம், பழமொழிகள், இலக்கிய மேற்கோள்கள் முதலியன சிறந்த இடங்களைப் பெற்றுள்ளன.

நகைச் சுவை

எள்ளல், இளமை, பேதமை, மடம் என்பவற்றின் அடிப்படையில் நகைச்சுவை விளங்குகின்றது. சுவாமிகள் தம் நாடகங்களில் மிகவும் பொருத்தமாக ஆங்காங்கே நகைச் சுவையைப் புகுத்தியுள்ளார்.

> ''எட்டுப்பேர் முன்னே இழுக்க இருபதுபேர்
> பிட்டத்தைத் தொட்டுநின்று பின்தள்ள - கிட்டும்
> புருஷன் சுமாலிது போர்செய் குதிரை
> வருஷம்போம் காத வழி''[9]

என்னும் பாடல் நகைப்பைத் தோற்றுவிக்கிறது.

சுமாலி: ஆனால், சிங்கத்தோடு போராடினாயே.

சத்தியவான்: நாய் நானல்ல

சுமாலி: நாய் நானல்ல வென்று நீ சொன்னால் என்னைத் தான் நாயென்கிறாயாக்கும். நானுன்னை நாய் என்று வாய் கூசாமல் சொல்லுவேனா, போராடினாயே என்றேன்.

சத்தியவான்: போராடிநாயா? போராடாத நாயா?[10] மேற்குறிப்பிட்ட உரையாடல் சிரிப்பை மூட்டுகிறது.

அரசகுரு சுக்கிராச்சாரியாரைப் பார்த்துக் குருகுலமாணவர்கள்,

> ''உன் தாடியிலே தீப்பிடிக்க நாராயணா உன்
> தலை மொட்டையாப்போக நாராயணா

---

9. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சத்தியவான் சாவித்திரி - பக்கம்: 16.
10. ... மேலது ... பக்கம்: 28.

கோடி வேட்டி பாழாக நாராயணா நீ
குப்பற விழுந்து சாக நாராயணா
பாடையிலே யும்மை வைக்க நாராயணா
இந்தப் பள்ளிக்கூடம் தீப்புடிக்க நாராயணா''[11]

என்று ஏளனம் செய்கின்றனர்.

அவலச் சுவை

இளிவு, இழவு, அசைவு, வறுமை ஆகியவற்றின் காரணமாக அவலச் சுவை தோன்றும்.

அவலச்சுவையின் உச்சக்கட்டமாகக் கண்ணீர் மலர்களை உதிரச் செய்யும் கன்னிகளைச் சுவாமிகள் நல்லதங்காள் நாடகத்தில் அமைத்துள்ளார்.

காசிபன்: பூவையே நாம் புல்லறுத்து விற்றாலும் பிழைப்போம்.

நல்லதங்காள்: பூமுடிந்த கூந்தலிலே புல்லெடுக்க என் விதியோ?

காசி: விறகுவெட்டி நாம் சுமந்து விற்றாகிலும் பிழைப்போம்.

நல்: வெட்டிவேர் முடிக்கும் கூந்தலிலே விறகெடுக்க என் விதியோ?

காசி: சாணிதட்டி விற்றாகிலும் தையலே நாம் பிழைப்போம்.

நல்: சந்தனம் இழைத்தகையால் சாணிதட்டத் தலைவிதியோ?

கா: கூலிவேலை செய்து நாம் குழந்தைப் பசி தீர்த்திடுவோம்.

நல்: குங்குமமெடுத்த கையால் கூலி செய்ய என்விதியோ?[12]

---

11. தூ.தா. சங்கரதாஸ்; பிரஹ்லாதன் சரித்திரம் - பக்கம்: 56.
12. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - நல்லதங்காள் - பக்கம்: 11.

இங்கே புல்லறுத்தல், பூமுடித்தல், விறகுவெட்டுதல், சாணிதட்டுதல், கூலிவேலை செய்தல் ஆகிய எளிய மக்கள் செய்யும் தொழில்களை, இன்பமாக வாழ்ந்த அரசி செய்யும் நிலை ஏற்பட உள்ளதே என எண்ணும் போது நாடகத்தில் மேடையில் அக்காட்சியைக் காணும் மக்கள் கண்ணீர் விடுவர்!

நல்லதங்காள் ஏழுமக்களையும் கிணற்றில் தள்ளுவதும், அவள் இறப்பதும் அவள் கணவன் காசிபன் உடைவாளால் உயிரைப்போக்கிக் கொள்வதும் அவலத்தைப் படிப்படையாக உயர்த்தும் நிலைகளாகும். இவைகளே அன்றி சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இளிவரல், பெருமிதம், மருட்கை, அச்சம், உவகை போன்ற சுவைகளும் மிளிர்ந்து வரக் காணமுடிகிறது.

தத்துவக் கருத்துகள்

சைவசித்தாந்தம் முதலிய தத்துவங்களை அறிந்தவராக சுவாமிகள் திகழ்கிறார்.

பார்வதி: ஆலமரத்தின் கிளை, இலை, பழம் முதலான சக்திகளையெல்லாம் ஆலவித்து அடக்கிக்கொள்ளும். அப்பால் வித்திலிருந்து கிளை, இலை, பழங்கள் வெளிப்படும். அதுபோல சர்வ சங்காரகாலத்தில் என்நாதருக்குள் சகலபிராணிகளும், அண்டபிண்ட சராசரங்களும் ஒடுங்கும். மீண்டும், அதைவெளிப்படுத்துவது (சரஸ்வதியை சுட்டிக்காட்டி) என் கணவர் தொழிலாகும்.[13]

அநுசுயா: மனமெனும் பறவையைப் பிடிப்பதற்கு மெய், வாய், கண், மூக்கு, செவி என்னும் ஐந்து வலைகள் விரித்து வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

''இச்சாரீரம் நிலையில்லாதது. சுக்கில சுரோநித சம்பந்தத்தால் உற்பத்தியாயினமையின் எது உற்பத்தியானதோ அது அழியுமென்பது கண்கூடாகக் காணற்பாலது; அதனாலன்றோ 'புணர்ந்தன பிரியும்' என்றார் பெரியாரும்,'' என்னும் பிரகலாதன் கூற்றின் மூலம் நிலையாமை பற்றிய தத்துவம் தெளிவாக விளக்கப்படுகிறது.[15]

---

13. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சதிஅநுசூயா - பக்கம்: 32.
14. ... மேலது ... லலிதாங்கி கையேட்டுப் பிரதி.
15. ... மேலது ... சதிஅநுசூயா - பக்கம்: 12

குறள் பரப்பிய பான்மை

சுவாமிகள் திருக்குறள்பால் ஈடுபாடு மிகுதியும் கொண்டிருந்தார்.

தம் நாடகங்களுள் எங்கெங்கு இயலுமோ அங்கெல்லாம் திருக்குறளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். சான்றுகள்:

சதி அநுசூயா

பசிபொறுக்கினும் பொறுக்கலாம்
தாகம் பொறுப்பது சாத்தியமல்லவே
வான்நின்று உலகம் வழங்கி வருதலால்
தான் அமிழ்தம் என்றுணரற் பாற்று [15]

என்பதால் ஆத்மகோடிகள் ஜீவிப்பதெல்லாம் தண்ணீரின் உதவியாலல்லவா?

''தவஞ்செய்வார் தம்கருமஞ் செய்வார்மற் றல்லார்
அவஞ்செய்வார் ஆசையுட் பட்டு''[16]

சீமந்தனி

சந்திராங்கதன்:

''வெள்ளத் தனைய மலர்நீட்டம் மாந்தர்தம்
உள்ளத் தனையது உயர்வு''

என்னும் ஆப்த வாக்கியம் ஞாபகத்திலில்லையா?'' [17]

சுலோசனாசதி

''இல்வாழ்வான் என்பான் இயல்புடைய மூவர்க்கும்
நல்லாற்றின் நின்ற துணை''

என்பதால், கிரகஸ்தனே மற்ற மூவகை அறஞ்செய்வாருக்கும் உதவி செய்பவனாக இருப்பதால் அவனே மற்ற மூவருக்கும் சிறந்த துணைவனாக மதிக்கப்படுகிறான்.[18]

''பெற்றாற் பெறின்பெறுவர் பெண்டிர் பெருஞ்சிறப்புப்
புத்தேளிர் வாழு முலகு''

---

16. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சதி அநுசூயா - பக்கம்: 14.
17. ... மேலது ... சீமந்தனி - பக்கம்: 13.
18. ... மேலது ... சுலோசாஸதி - பக்கம்: 20.

அதாவது - நற்குண நற்செய்கைகளையுடைய மனைவியை யடைந்தவரே சுவர்க்கலோக வாசியரால் உபசரிக்கப்படும் பெரிய சிறப்பை யடைவார்.[19]

நல்லதங்காள்

நல்லண்ணான்:

> ''மானம் போனபிறகு பிராணனிருக்கலாமோ''
>
> ''ஒரு ரோமம் போனாலும் கவரிமான் வாழாது''

குறள் கருத்தைத் தழுவிய கண்ணிகள்.[20]

இலக்கிய மேற்கோள்கள்

சுவாமிகள் தம்முடைய பரந்துபட்ட இலக்கிய அறிவைத் தாமியற்றிய நாடகங்களுள் இலக்கிய மேற்கோள்களைக் காட்டுவதன் வாயிலாகப் பலருக்கும் பயன்தரும் சீரிய நெறியில் பயன்படுத்தியுள்ளார். சான்றுகள்

> மானம் குலம் கல்வி வன்மை அறிவுடைமை
> தானம் தவமுயற்சி தாளாண்மை - தேனின்
> கசிவந்த சொல்லியர்மேற் காமுறுதல் பத்தும்
> பசிவந் திடப்பறந்து போம். [21]

(நல்வழி - 26 ஆம் பாடல்)

பிரஹலாதா

> சானினு முளனோர் தன்மை யணுவினைச் சத கூறிட்ட
> கோணினு முளன்மா மேருக் குன்றினு முளனிந் நின்ற
> தூணிள முளன்முன் சொன்ன சொல்லினு முளனித் தன்மை
> காணுதி விரைவிற் றானே களங்கமில் லாது நீயே[22]

(கம்பராமாயணம் - யுத்த காண்டம்)

பழமொழிகள்

> ''பெண்ணைக் கொடுத்தாயோ கண்ணைக்கொடுத்-
> தாயோ'' [23]

---

19. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சுலோசாஸதி - பக்கம்: 21.
20. ... மேலது ... நல்லதங்காள் - பக்கம்: 41.
21. ... மேலது ... பக்கம்: 7.
22. கம்பராமாயணம் - யுத்தகாண்டம்.
23. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சுலோசனாசதி - பக்கம்: 35.

"போகாத இடம் போக லாகாது"[24]

"குளிக்கப்போய்ச் சேற்றைப் பூசிக்கொள்ளவா வந்தாய்"[25]

"குடிகளைக் காப்பது கொற்றவன் பாரம்"[26]

"பாபமொரு பக்கம் பழி ஒரு"[27]

"இல்லறத்திற்கேற்ற மனைவி வேண்டும்
செல்வத்திற்கேற்ற நகைவேண்டும்"[28]

"இரக்கப் போயினும் சிறக்கப்போ"[29]

"கொட்டினால் தேள் கொட்டாவிட்டால் பிள்ளைப்பூச்சி"[30]

உவமைகள்

"எறிவேல் புண்நுழைந்தாய் போலிசைத்தாய்"[31]

"கண்ணின் கருவிழியைப் போல் பாதுகாத்து
வரவேண்டும்"[32]

என்பன போன்ற உவமைகளைச் சுவாமிகள் பயன் படுத்துகின்றார்.

சுவாமிகளின் வசனத்திறன்

சாவித்திரி எமனைத் தொடர்ந்து தன் கணவன் உயிரைத் தருமாறு வேண்டுகிறாள். எமன் அதைத்தவிர மற்ற வரங்கள் தருவதாகக் கூறுகிறான். சாவித்திரி,

"பாலனொன்று நான் ஜெனிக்க ஆவலாகினேன்
பகரு மிவ்வரமதை அருள் புரிந்திடும்"

என வேண்ட, எமனும்,

"பாலனுன்னிடம் ஜெனிக்க ஆசி தந்தேனினியகல்"

என வரந்தருகிறான்.

---

24. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சுலோசனாசதி - பக்கம்: 65.
25. ... மேலது ... அல்லி சரித்திரம் - பக்கம்: 21.
26. ... மேலது ... நல்லதங்காள் - பக்கம்: 7.
27. ... மேலது ... பக்கம்: 47.
28. ... மேலது ... பக்கம்: ..
29. ... மேலது ... சதிஅநுசூயா - பக்கம்: 24.
30. ... மேலது ... லவகுசா கையேட்டுப்பிரதி .
31. ... மேலது ... வள்ளித்திருமணம் - பக்கம்: 21.
32. ... மேலது ... பக்கம்: 9.

சாவித்திரி,

> ''கர்த்தனே அன்பான கணவனில்லாவோர் மாது,
> புத்திரன் பெறுவதுண்டோ புகன்றையம் நீக்குவீரே''

என எமனுக்கே ஐயத்தை உண்டாக்குகிறாள்.

எமன், ''அம்மா! நீயே பதிபக்தியில் சிறந்த வனிதாமணி; எனக்கு மதிமயங்கிப் போயிற்று; நான் கொடுத்தவரம் பழுதுபடாவண்ணம் உன் பதியினுயிரை இதோ தந்தேன்; உன் தோத்திர காயனங்களால் என் மனநிலையை இளக்கிவிட்டனை'' எனத் தோல்வியை ஒப்புக் கொள்கிறான்.[33]

இங்கே சுவாமிகள் கதை நிகழ்ச்சியைத் தெளிவாக நெஞ்சில்கொண்டு ஏற்றமுள்ள உரையாடலை உரைநடையிலும் பாடலிலும் யாத்துள்ளார்.

தர்க்கப்பாடல்களின் சிறப்பு

சுவாமிகள் தம் நாடகங்களில் தர்க்கப்பாடல்களை முத்திரைப்பாடல்களாகச் சமைத்துள்ளார். இனிய சந்தம் அமைத்துக் கேட்போர்க்குத் தேனமுதம் கிடைக்கும் பான்மையில் பாடல்களைப் பின்னியுள்ளார். சான்று,

(தானான தான தன
தானான தான தன
தானான தான தன - தனதானா)

இந்திரசித்தன்: நானோது காதன்மொழி
கேளாத தோசெவியும்
நாடாத தேதுமயில் சதியேனே

சுலோசனை: மானார்கள் மீதுமய
வானார நேகருயிர்
வானேற லானகதை தெரியீரோ

இந்திர: தேனோட லானமொழி
மானேச வாபமொடு
சேராயிவ் வேளையெனை யணைமீதே

---

33. து.தா. சங்கரதாஸ் - சத்தியவான் சாவித்திரி - பக்கம்: 84.

சுலோசனை: ஏனாசை மோகமய
லானீர டாத செய
லீதாகும் நீர் விலகி விடுவீரே[34]

கவித்திறன்

இரண்யன் பிரகலாதனைக் கொல்லப் பலவாறு முயன்றும் முடியாமல், இறுதியில் தன் மனைவி லீலாவதியிடம், அவனை நஞ்சூட்டிக் கொல்லுமாறு நெஞ்சிலிரக்கமின்றி அறைகிறான். தாயே தன் தனையனை நஞ்சூட்டிக் கொல்ல நேர்ந்ததற்கு வருந்தும் இக்கட்டான நிலையை,

''பதிசொல்லை மீறல்பாவம் பாலனைக் கொல்லல் பாவம்
விதியிவை யிரண்டுங்கூட்டி விட்டதே யிந்தவேளை
எதனைவிட் டெதனைச் செய்வே
னென்னைப்போலொரு
பாதகி யிங்குண்டோ நெஞ்சம் பதறுதென்
செய்வேனையோ''

என்னும் பாடலால் இலக்கிய ஒளியும் தீட்டுகிறார்.[35]

வழுக்கள்

உலகியல் அறிவும், கவிபுனையாற்றலும் உரைநடையோட்டமும் சந்தத் திறனும், கற்பனையாற்றலும் சிறந்த நம் சுவாமிகள் நாடகங்களுள் சில வழுக்கள் இல்லாமல் இல்லை.

சான்றுகள்

''பிரகலாதன் சரித்திரம்'' என்னும் நாடகத்துள் இரணியனிடம் தூதுவர்கள் உரையாடுமிடம்,

சின்னத்தூதன்: அப்பால் தங்கள் தம்பி, அந்த மடப்பயலைக் காலாலே ஒரு எற்று எற்றினார்.

இரணியன்: என் தம்பி அவனைக் காலால் எற்றினானா? (சிரிப்பு)

---

34. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சுலோசனாஸதி - பக்கம்: 15.
35. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - பிறஹ்லாதன் சரித்திரம் - பக்கம்: 89.
36. ... மேலது ... பக்கம் 5

பெரியதூதன்: ஆமாம் மகாராஜா!

இரணியன்: அச்சா! அச்சா! (பெருஞ்சிரிப்புடன்) அப்பால்''?

இங்கே, ''அச்சா! அச்சா!'' என்னும் வேற்றுமொழிச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்.[36]

''கோவலன் சரித்திரம்'' என்னும் நாடகத்துள், மானாய்க்கன் செட்டி உரையாடல்:

''செட்டியார் வியாபாரத்திற்குப் போயுட்டா காயிதாமாவது கடுதாசியாவது?''[37]

இங்கே காகிதம் பற்றிய சொல், 'காயிதம்' என வந்தது பேச்சுத் தமிழ் எனக் கொண்டாலும், கோவலன் வாழ்ந்த தமிழகத்தில் காகிதம் இருக்கவில்லை என்பதனால் வழு ஏற்படுகிறது.

அதே நாடகத்தில், மாதரி கூற்றாக,

''பேசி லண்டன் ஊரிலிருந்து, ராஜாகுண்டு போடுகின்ற'' என வரும் இடமும் காலவழுவாகிறது.

மேலும், ''அல்லிசரித்திரம்'' என்னும் நாடகத்துள், இரண்டாம் களத்தில் அல்லி பவளசேனாவிடம் வேட்டைக் குரிய கருவிகளைப்பற்றிக் குறிப்பிடும்போது,

''இரும்புத்தட்டி வலைகள் எட்டிப்பற்றுங்கடி நாய்கள்
துருப்புடனே கொடிகள் வில் துப்பாக்கிப் போர்வீரர்கள்''

என்கிறான். "Troop' என்னும் ஆங்கிலச் சொல்லே 'துருப்பு' எனத் தமிழில் மருவி வந்துள்ளது. அல்லி மகாபாரதக்காலத்தில் வாழ்ந்தவள்; அவள் காலத்தில் ஆங்கிலமொழி என ஒன்று இருக்கவில்லை; மேலும், துப்பாக்கியும் கண்டு பிடிக்கப் பெறவில்லை; இந்நிலையில் வழு புகுந்தவிட்டதனை அறிகிறோம்.

பேச்சுநடை

சுவாமிகள் நாடகங்களுள் ஆங்காங்குப்பேச்சு நடையைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். பாடல்களிலும் புகுத்தியுள்ளார். அவை

---

37. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - கோவலன் சரித்திரம் - பக்கம்: 5.

உலகியலோடு பொருந்துகின்றன. சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளன.

நல்லதங்காள் நாடகத்தில் இடையர் வசனம்

"இன்னும் கொஞ்சத்தூரம் போனால் பெரிய பெரிய கேணி இருக்குதுங்க. அதில் தண்ணி பெருகியிருக்கு: நீங்க ஓரத்து நின்று இரச்சிக் குடியுங்க! கிணத்துக்குளே எறங்கக்கூடாது; தெரிந்ததுங்களா தாயே!"[38]

சதி அநுசூயா நாடகத்தின் இறுதியில் இணைப்பாக அமைந்திருக்கும் 'கர்வி பார்ஸ்' என்னும் ஓரங்கநாடகத்தில் பெரும்பாலும் பேச்சு நடையே பயின்றுள்ளது.

சான்று:

கர்வி: "என்னாங்கோ! உங்களைத்தானே, நான் சொல்லுவது, காது கேட்க வில்லையோ? எழுந்திருங்கோன்னா!"[39]

இருபொருள்

இருபொருள்படும் பாடல்கள் இயற்றுவதிலும் சுவாமிகள் சிறந்திருந்தார் சான்று:

கலித்துறை

"கோடிப் புறாவிலும்மேலாம் புருஷன்கைக் கொள்ளும்புறா
மோடிப் புறாமிகு மோகப் புறா முக மூடும்புறா
சோடிப் புறாவதென் சொந்தப் புறாசொகு சானபுறா
தேடிப்புறா சிறகில்லாப் புறாக்கொண்டு சேருவையே[40]

கற்பனை நயம்

'லவகுச' என்னும் நாடகத்துள் தோழியர் சீதையை ஊஞ்சலில் இருத்தி ஆட்டும் இடம் சுவாமிகள் கற்பனை ஏறு என்பதற்குரிய சான்றாக அமைந்துள்ளது.

"வஜ்ஜிரத்தால் தூண்நிறுத்தி
மரகதத்தால் சட்டம் பூட்டி

38. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - நல்லதங்காள் - பக்கம்: 39.
39. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சதிஅநுசூயா - பக்கம்: 129.
40. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - சாரங்கதரன் - பக்கம்: 38-39.

உச்சிதமாம் முத்துவடம்
கட்டியதாம் ஊஞ்சலிது
ஆணிப்பொன்னால் பலகை
அருகி லெல்லாம் நீலமணி
மாணிக்கங்களைப் பதித்து
வனப்பியற்றும் ஊஞ்சலிது''[41]

வியப்புறு கற்பனை

சுவாமிகள் எதிர்பாராத தன்மையில் வியப்புறு கற்பனைகளைப் படைக்க வல்ல திறம் பெற்றவர் என்பதற்கு இதோ ஓர் எடுத்துக் காட்டு:

சித்திராங்கி: ஏன் நான் தங்களை (சாரங்கதரனை) முத்தமிட்டது சம்மதமில்லையோ? அப்படியானால், அதையெனக்குத் திரும்பக் கொடுத்துவிடுங்கள் ஏற்றுக் கொள்கிறேன்.[42]

முடிவுரை:

இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை, பெரிதும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகநூல்களையே அடிப்படையாக வைத்து ஆய்ந்தெழுதப்பெற்றது,

சுவாமிகள் நாடகங்கள் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்குத் திருப்பம் அளித்துப் பொலிவும் தந்துள்ளன. அவை எதிர்காலத்திற்கும் வழிகாட்டும் பான்மையன எனும் உண்மை புலனாகின்றது.

---

41. தூ.தா. சங்கரதாஸ் - லவகுச இரண்டாம் காட்சி கையேட்டுப்பிரதி.
42. ... மேலது ... சாரங்கதரன் - பக்கம்: 40.

இக்கட்டுரைக்குப் பயன்பெற்ற நூற்பட்டியல்

1. டாக்டர் மு.வரதராசனார். தமிழ் இலக்கிய வரலாறு சாகித்திய அக்காதெமி, புதுதில்லி, மூன்றாம் பதிப்பு, 1978.

2. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை , 1967.

3. தி.க.சண்முகம் நாடகத்தலைமையாசிரியர், அவ்வையகம், சென்னை, முதற்புதிப்பு 1955.

4. தூ.தா. சங்கரதாஸ் சாரங்கதரன் மு.கிருஷ்ணபிள்ளை பதிப்பு, மதுரை, 1929.

5. ... மேலது ... நல்லதங்காள், பி.நா.சிதம்பரமுதலியார் பிரதர்ஸ் வெளியீடு, சென்னை, 1947.

6. ... மேலது ... அல்லி சரித்திரம், மு.கிருஷ்ணபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, 1927.

7. ... மேலது ... ஞானசௌந்திரி சரித்திரம், மு. கிருஷ்ணபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, 1927.

8. ... மேலது ... சத்தியவான் சாவித்திரி, மு. கிருஷ்ணபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, 1927.

9. ... மேலது ... பவளக்கொடி சரித்திரம், மு. கிருஷ்ணபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, 1936.

10. ... மேலது ... கோவலன் சரித்திரம், பி.நா.சிதம்பர முதலியார் பிரதர்ஸ், சென்னை, 1949.

11.	தூ.தா. சங்கரதாஸ்	சீமந்தனி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை.
12.	... மேலது ...	வள்ளித் திருமணம், பி.நா. சிதம்பர முதலியார் பிரதர்ஸ், சென்னை, *1947.*
13.	... மேலது ...	சதி அநுசூயா, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நினைவு மன்றம், சென்னை.
14.	... மேலது ...	பிரஹ்லாததன் சரித்திரம், கு.மாயாண்டிபிள்ளை, *1926*
15.	... மேலது ...	லவகுச, கையேட்டுப்பிரதி.
16.	... மேலது ...	நல்லதங்காள், பி.நா. சிதம்பர முதலியார் பிரதர்ஸ், சென்னை, *1947.*
17.	... மேலது ...	அபிமன்யு சுந்தரி, கு.மாயாண்டிபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, *1938.*
18.	... மேலது ...	லலிதாங்கி, கையேட்டுப் பிரதி.
19.	... மேலது ...	அரிச்சந்திரா மயானகாண்டம், மு.கிருஷ்ணபிள்ளை வெளியீடு, மதுரை, *1938.*

ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்

தலைமையுரை

கலைமாமணி கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தர் அவர்களே! தமிழ் நாடகத்துறைக்கென்று ஒரு பகுதியை இந்தத் தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஒதுக்கி, அதற்கான ஆராய்ச்சிகளைச் செய்து நாடகத்துறை வளர்ச்சியிலே ஈடுபட்டுள்ள அந்தத் துறையைச் சேர்ந்த எல்லோருக்கும் என்னுடைய நன்றியையும் வணக்கத்தையும் முதற்கண் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

காலையிலிருந்து நடுப்பகல் வரை நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கண்ணுற்றேன். தொடங்கியது முதல் இந்தச் ''சத்தியவான் சாவித்திரி'' நாடகத்தை ஒருபகுதியாக நடித்துக் காட்டியது வரை, இன்றைய நிகழ்ச்சிகளை - காலையிலிருந்து என்ன நடந்ததோ அதைத்தான் - நான் பேசவேண்டிய தலைப்பாக்கி இப்பொழுது எனக்கு வழங்கியிருக்கிறார்கள்.

காலையிலிருந்து எடுத்துக்கொண்ட பொருளிலே மிகப்பெரிய தலைப்பாக, மிகச் சிறப்பாக அமைந்த பொருள் என்பது, இந்த யுகத்திலே - அதாவது 20 ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து அதாவது 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்து இன்றுவரை - உள்ள தமிழ் நாடகக் கலையின் தொடக்கம், வளர்ச்சி, இன்றைய தேக்கநிலை என்னும் இவைகளைப் பேச்சாளர்கள் ஓரளவு உங்களுக்குத் தெளிவுபடுத்தி விட்டார்கள். 'ஸ்பெஷல் நாடகம்'' என்பதுபற்றிப் பலர் பேச இருக்கிறார்கள்.

இன்றைய நிலையில் எல்லாமே 'ஸ்பெஷல் நாடக'மாகத் தான் இருக்கிறது. பண்டைக் காலத்திலே நாடகங்கள் வெறும் புராண நாடகங்களாகவே இருந்தன. அவை சமுதாய விழிப்புக்கோ அல்லது சமுதாய எழுச்சிக்கோ, மக்களின் வளர்ச்சிக்கோ பயன்படவில்லை என்ற ஒரு குற்றச் சாட்டை எல்லோரும் சொல்லிக் கொண்டிருந்தார்கள். ஆனால் அண்மைக் காலத்தில் பயின்முறைக் குழுவினரில் நடத்தப் பெறும் பல நாடகங்களைப் பார்க்கும் பொழுது என்ன சமுதாய

எழுச்சி என்ன சமுதாய விழிப்பு, என்ன சமுதாய வளர்ச்சிக்கு இவர்கள் வழிகாட்டுகிறார்கள் என்பது எனக்கு விளங்க வில்லை. சமுதாய விழிப்புக்கென்று அவர்கள் நடத்துகின்ற சீர்திருத்த நாடகங்கள் ஒன்றையேனும் விரல்விட்டுக் காட்டுவதற்கு இல்லை. ஏதோ உயர் குடும்பங்களிலோ அல்லது உயர்வகுப்புக் குடும்பங்களிலோ நடைபெறும் ஊழல்களை அல்லது விவாதங்களை எடுத்து வைத்து விமர்சனம் செய்வதும் அல்லது பத்திரிக்கைகளில் வரும் சிரிப்புத் துணுக்குகள் போல் அடுக்குத் தொடராக, வரிசையாக உரைநடைகளை எழுதி அந்த உரையாடல்களை அந்தக் குறை பாடுள்ள மனிதர்களே கேட்டுக் கை தட்டுவதும், அந்தக் குறைபாடுகள் தங்களுடையதுதான் என்று தெரிந்தும், அதை இரசித்துக் கை தட்டுவதும், இக்கலைஞர்கள் அதை வைத்தே பிழைப்பு நடத்துவதுமாக இப்படித்தான் சில நாடகங்கள் நடக்கின்றன. சிலர் நாடகங்களை எழுதுகிறார்கள், ஏதோ அவர்களுக்கு வேண்டிய, அவர்களுக்குள்ள தகுதியைக் கொண்டு, அவர்களுக்குள்ள சிறப்பைக் கொண்டு சில நாடக சபா செயலாளர்களைப் பிடித்து, பத்து அல்லது பதினைந்து நாடகங்களை நடத்திவிடுகிறார்கள். இதன்பிறகு இந்த நாடகம் மறைந்து விடுகிறது.

சமுதாயக் கதைகள் என்ற பெயரில் ‘சோ’ சில நாடகங்களைத் தொடர்ந்து எழுதியதை நாம் பார்த்தோம். நம்முடைய இந்து மதம் எவ்வளவு கேவலமாகப் பிற மதத்தவர்களால் இழிவுபடுத்தப்படுகிறது, நகைக்கப்படுகிறது என்பதை எண்ணி நாம் புண்படுகிறோம். ஆனால் இந்து மதத்திலே பிறந்த நாம் நம்முடைய கடவுள்களை இன்று நடமாடும் பாத்திரங்களோடு நடமாடவிட்டு அந்தக் கடவுளர் களிடம் உள்ள குறைபாடுகளை எல்லாம் அந்தக் கடவுள்கள் - இன்றைய சமுதாயத்தின் குறைபாடுகளைக் கண்டு பயப் படுவது, நடுங்குவது, ஈடுகொடுக்கச் சக்தியற்றவர்களாக அந்தக் கடவுளர்களை - நடுங்கவைப்பது என்று இப்படி யெல்லாம் நையாண்டி செய்து நாடகங்கள் எழுதப்பட்டு நடிக்கப்படுவதைப் பார்க்கிறோம். பிற மதத்தினர்கள் இப்படிப்பட்ட செயலிலே ஈடுபட்டால் உறுதியாகச் சொல்கிறேன் - அங்கே ஒரு கோட்சே தோன்றுவான். அப்படிப்பட்டவனைச் சமுதாயத்திலே நடமாடவிட

மாட்டான். பிறமதத்தினருக்கும் அந்த உணர்ச்சி, அந்த ஆர்வம் உண்டு. ஆனால் நம்முடைய இந்து மதம் இருக்கிறதே, இந்த மதத்திலே, இந்துக் கடவுள்களை எந்தத் துறையிலே வேண்டுமானாலும் எடுத்து, எப்படி வேண்டுமானாலும் விமர்சனம் செய்யலாம். அதை இந்துக்களே பார்த்து இரசிப்பார்கள். அவர்களே விமர்சனம் செய்வார்கள். இப்படிப்பட்டக் கேலிக் கூத்துகள் நம் சமுதாயத்திலே நடக்கிறது. அப்படிப்பட்டவைதான் இன்றைய ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என்று சொன்னால் நீங்கள் நிச்சயமாக மறுக்க முடியாது. அப்படித்தான் இருக்கிறது இன்றைய நிலை. பொதுவாக 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்'' என்று இந்தக் கருத்தரங்கிற்குப் பெயர் கொடுத்து இருக்கிறார்கள். பழைய நாடகங்களைப்பற்றிப் பேசவேண்டுமென்பதுதான் அவர்களுடைய எண்ணமாக இருந்திருக்கும். இன்று 'ஸ்பெஷல் நாடகம்'' வேறு, ''கம்பெனி நாடகம்'' வேறு என்று பிரித்துப் பார்ப்பதற்கு வழியே இல்லாத வகையில் தமிழ் நாடகங்கள் இருக்கின்றன. சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்திலே நாடகத்தைப்பற்றி மூன்று நாட்கள் சொற்பொழிவாற்ற என்னை அழைத்திருந்தார்கள். சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்திலே ஔவை டி.கே. சண்முகம் அவர்கள் பம்மல் சம்பந்தனார் பெயரிலே ஓர் அறக் கட்டளையும், மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்திலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பெயரிலே ஓர் அறக்கட்டளையும் ஏற்படுத்தி யிருக்கிறார்கள். இதுபோல் வேறெந்தக் கலைஞனுக்கும் தோன்றவில்லை. அந்தப் பல்கலைக் கழகத்திலே என்னைப் பேச அழைத்திருந்தார்கள். நான் எப்படி நினைத்தேனோ, எப்படிக் கற்பனை செய்தேனோ அப்படியே அதற்கு முன்னுரை அளித்திருந்த தலைவர் ம.பொ. சிவஞானம் அவர்கள், இந்த நாடகச் சொற்பொழிவு ''பாதிவரை ஆராய்ச்சியாகவும், பாதிவரை அனுபவமாகவும் இருக்கிறது'' என்று சொல்லியிருந்தார்கள். இப்படித்தான் இருந்திருக்க வேண்டும், இப்படித்தான் வளர்ந்திருக்கவேண்டும் என்று நான் நினைத்ததைத்தான் எழுதியிருக்கிறேன். சென்ற, ஏறத்தாழ 60 ஆண்டுகளை நான் நாடகத் துறையிலே கழித்திருக்கிறேன். சென்ற 60 ஆண்டுகளுக்கிடையே நாடக உலகில் தோன்றிய மாபெரும் நடிகர்கள் யாவருடனும் நான் பழகி இருக்கின்றேன்.

அப்படிப்பட்ட நடிகர்களோடு சேர்ந்து நான் நடித்திருக் கின்றேன். அவர்களுடைய நாடகக் குழுவிலே நானும் ஒரு அங்கத்தினனாக இருந்திருக்கின்றேன். என்னுடைய அனுபவங்களைத்தான் என் நூலில் பாதிக்கு மேல் குறிப் பிட்டிருக்கிறேன். அப்படிப்பட்ட நடிகர்கள் அத்தனைபேரும் ஏறத்தாழ சென்ற நூற்றண்டின் இறுதிக் காலத்திலே இருந்து இந்த நூற்றாண்டின் அரைப்பகுதிவரை இருந்த நடிகர்கள். பெரும் பெரும் நடிகர்கள் எல்லாம் மிகக் கட்டுக்கோப்பான சில ஆயத்தங்களை அமைத்துக் கொண்டு, கன்னையா கம்பெனி, சினிவாசம்பிள்ளை கம்பெனி, ஜெகந்நாதய்யர் கம்பெனி, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, மற்றும் இராஜாம்பாள் அம்மையாருடைய கம்பெனி, எஸ். ஆர். ஜானகி பொன்னுச் சாமிப்பிள்ளை கம்பெனி, விஜயலெட்சுமி கண்ணாமணி என்ற வி.பி. ஜானகி என்பவரின் ஒன்றுவிட்ட சகோதரிகளுடைய கம்பெனி என்று இப்படி நூற்றுக்கணக்கான கம்பெனிகள் இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பக் காலத்திலே தமிழகத்திலே தொடங்கி நடந்தன. அந்தக் காலங்களிலே எந்தெந்தத் துறையிலே, ஒரு நடிகன் சிறப்புப் பெற்றிருக்கிறானோ, அதாவது இசைத் துறையிலோ அல்லது உரைநடைத் துறையிலோ அல்லது நடிப்புத் துறையிலோ எப்படி ஒருவன் புகழ் பெற்றிருக் கிறானோ, எதில் ஆற்றல் இருக்கிறதோ, அதையே அவர்களுக்குப் பட்டமாகச் சூட்டி, அவரைப் பெருமைப்படுத்தி அதற்காகவே அவருக்குச் சிறப்புச் செய்து நிறைய வசூல் ஆவதுண்டு. இப்படிப்பட்ட நடிகர்கள் பலரும் ஒன்றுகூடி செங்கற்பட்டு, காஞ்சிபுரம் இப்படிப் பல ஊர்களிலே - இந்தப் பழங்கால நடிகர்கள் சேர்ந்து - நாடகம் போட்டார்கள். இவர்களை வைத்து நாடகம் போட்ட நாடகக் கம்பெனிகள் குலைந்து போகவே இவர்கள் பிழைப்புக்கு வேறு வழி இல்லாத காரணத்தால் - பின் அவர்களுடைய வாழ்க்கைக்கு வேறு வசதியில்லாத காரணத்தினால் - 'ஸ்பெஷல் நாடகம்' ஆடுவதற்குத் தலைப்பட்டார்கள். அப்படி ஸ்பெஷல் நாடகம் ஆடும்பொழுது - எடுத்துக்காட்டிற்காகச் சொல்கிறேன் - 'கோவலன்' என்ற ஒரு நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்வார்கள். அந்தக் கோவலன் நாடகத்திற்கு வருகின்ற அந்த ராஜபார்ட்காரர் மதுரையிலிருந்து வருவார். ஸ்திரீ பார்ட் செய்யும் ஒரு நடிகை கோவையிலிருந்து வருவார். மற்றும் இதரச் சில்லறை

வேஷங்கள் போடுகின்ற நடிகர்களெல்லாம் ஒவ்வொரு ஊரிலேயிருந்து வருவார்கள். அதற்கு ஹார்மோனியம் பக்க வாத்தியம் வாசிப்போரெல்லாம் முன்பின் சந்திக்காத, பழக்கமில்லாத கலைஞர்கள் வந்து ஒன்று சேர்வார்கள். ஆனால் அந்த நாடகம் தொடக்கத்திலிருந்து கடைசிவரை ஒழுங்காக நடைபெறும். அதற்குக் காரணம் என்ன வென்றால் இந்த நடிகர்கள் முன்பின் பழக்கமில்லாதவர்களாக இருந்தபோதும் பல ஊர்களிலிருந்து வந்து ஒரு நாடகத்தில் நடித்தாலும்கூட அவர்கள் செய்திருந்த நாடகத்திற்குரிய பாடமாக சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடைய நாடகத்திலே அவர் எழுதிய பாடல்கள்தான் அவர்களுக்குப் பாடமாக இருக்கும். அந்த பாடல்களையே அவர்கள் மூலதனமாக வைத்து அவரவர்கள் அந்தந்தப் பாத்திரமாக நடிப்பார்கள். அந்தப் பாடல்கள் எல்லோருக்கும் ஒழுங்காக மனப்பாடமாகி இருந்தால் நாடகம் சிறப்பாக அமையும். அந்த நாடகத்திலே எந்தவிதமான குறையும் சொல்லத் தேவை இருக்காது. ஒன்று உங்களுக்குச் சொல்ல ஆசைப்படுகின்றேன். நமக்குச் சமீபகாலத்திலே, அதிலும் இந்த ஓராண்டு காலமாக, பாரதியாரை எந்த அளவிற்குச்சிகரத்தின்மீது வைத்துப் போற்ற முடியுமோ அந்த அளவுக்குப் போற்றுகின்றோம். போற்றி வருகிறோம். தமிழக ஆட்சியே ஓராண்டுக்காலம் பாரதியாரின் நூற்றாண்டு விழாவைச் சிறப்பாக நடத்தி வைத்தது. அந்தச் சிறப்புக்களுக்கெல்லாம் என்ன காரணமென்றால் பாரதியாரை விட மகாகவிகள் ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழகத்திலே எத்தனையோ பேர் வாழ்ந்திருந்தார்கள். ஆனால் பாரதியாருக்கு மட்டும் இத்தகைய சிறப்பு, பெருமை ஏன் வந்தது என்றால் பழமையான புலவர்கள் எல்லாம் அவர்களுடைய நிலையிலே இருந்து தாங்கள் எவ்வளவு உயர்ந்த கல்வியைக் கற்றிருந்தார்களோ அந்த நிலைலிருந்து புலவர்களுக்கும் புரியாத முறையிலே உயர்ந்த தமிழிலே அவர்களுடைய புலமைத் திறத்தைக் காட்டுவதற்காகக் கவிதை எழுதினார்கள். இலக்கியங்களை யாத்தார்கள். ஆனால் பாரதியார் மக்களுக்காக, மக்களுடைய பிரச்சினையை முன்வைத்து, தேசீய இயக்கத்தை முன்வைத்து, அதற்கே தன்னை அர்ப்பணித்துக்கொண்டு கவிதை எழுதி வந்தார். மக்களுக்காகக் கவிதை எழுதும்பொழுது, படிக்காத மக்களும்

புரிந்து கொள்ளும் நிலையிலே அவர்களுக்கு விஷயத்தை எடுத்துச் சொல்வதற்கான சாதாரண எளிய நடையிலே மிக விளக்கமாக, தெளிவாக, தான் சொல்லும் கருத்தைப் படிக்காதவரும் - ஒரு வண்டி இழுக்கும் வரதனும், ஏர் இழுக்கும் ஏகாம்பரமும் கூட - உணர்ந்துகொள்ள வேண்டும், தன்னுடைய தேசிய இயக்கம் அவன் உள்ளத்தைக் கவரவேண்டும் என்ற எண்ணத்திலே அவருடைய பாடல்கள் அமைந்ததால்தான் பாரதியாருக்கு இத்தகைய சிறப்பு வந்தது. இந்தச் சிறப்பைப் பாரதியார் இந்த நூற்றாண்டிலே பெற்றார் என்றால், இந்த நூற்றாண்டிற்கு முன்பே இந்தத் தமிழை இந்நிலைக்குக் கொண்டு வருவதற்கு, மக்கள் மத்தியிலே நடமாட விடுவதற்கு, படிப்படியாக மக்களுடைய மொழியிலே, பேசும் மொழியிலே பாடுவதற்கான ஆற்றலைப் பெறுவதற்கு எத்தனையோ புலவர்கள் முயன்றிருக்கிறார்கள். கால வரிசைப்படி நாம் பார்த்துக் கொண்டு வந்தால் படிப்படியாக ஒவ்வொரு நூற்றாண்டிலும் தோன்றிய புலவர்களுடைய நடைகளிலெல்லாம் அந்த எளிமையை, அவர்கள் தமிழைக் கொண்டுவந்த நிலையை நாம் பார்க்கலாம். இதை நான் உங்களுக்கு விளக்கமாகச் சொல்ல வேண்டுமென்று நினைக்கிறேன்.

தாயுமான சுவாமிகளின் பாடல்களை உங்களிலே பலர் அறிந்திருப்பீர்கள். அதேநிலையிலே இராமலிங்க சுவாமிகள் பாடல்களையும் அறிந்திருப்பீர்கள். தாயுமான சுவாமி பாடல்களிலே நாம் குழம்புகின்ற அளவுக்கு நாம் தெளிவுபட முடியாமல் தவிக்கின்ற அளவுக்குப் பழமையான சொற்கள் நிறைய இருப்பதை நாம் பார்க்கின்றோம். ஆனால் இராமலிங்க சுவாமிகளின் பாடல்களிலே ஒரு இடத்தில் கூட அப்படிப் பட்ட குழப்ப நிலையை நாம் பார்க்க முடிவதில்லை. அப்படியேதான் அதற்குப் பின்னால் வந்த அருணாசலக் கவிராயருடைய பாடல்களும் சரி, வேதநாயகருடைய பாடல்களும் சரி, அதற்குப் பின்னே வந்த கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள், பக்திப் பாடல்கள் இவைகளை எல்லாம் பார்த்தால், படிப்படியாக மக்களுடைய பேசும் நடையிலே தமிழை இறக்கிக் கொண்டு வருவதற்கு ஒவ்வொரு நூற்றாண்டிலும், அந்த அந்தக் காலப் புலவர்கள், இதற்காக முயற்சி எடுத்துக்கொண்டு வந்தார்கள். இதனுடைய

வளர்ச்சியின் சிகரத்திலே பாரதி தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டதால் பாரதி இவ்வளவு சிறப்பாக, பாரதிதாசன் இவ்வளவு சிறப்பாக இங்கே வேரூன்ற முடிந்தது. ஆனால் பாரதிக்கும், பாரதிதாசனுக்கும் முன்பே நாடகத் துறையிலே தமிழை எவ்வளவு எளிமைப்படுத்த முடியுமோ, சாதாரண மக்களுக்குப் புரியும்படி உரைநடைகளில் மட்டுமின்றிப் பாடல்களிலும்கூட எவ்வளவு தெளிவான சொற்களைப் போட்டு எழுத முடியுமோ அந்த அளவிற்கு எழுதினர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

தமிழகத்திலே பெரும்பாலும் நாடகங்கள் இசைப் பாடல்களும், ஆட்டங்களும் கலந்ததாகத்தான் இருந்தன. ஒவ்வொரு நடிகனும் இராமர் வேடம் போட்டாலும் சரி, கம்சன் வேடம் போட்டாலும் சரி, கிருஷ்ணன் வேடம் போட்டாலும் சரி, இராவணன் வேடம் போட்டாலும் சரி அல்லது சாவித்திரி, சத்தியவான், சந்திரமதி இப்படி எந்த வேடம் போட்டாலும் சரி, காலிலே கஜ்ஜை கட்டிக் கொள்வார்கள். ஆடிக்கொண்டே வருவார்கள். அப்படித்தான் நாடகங்கள் இருந்திருக்கின்றன. இந்த நாடகங்களில் உரைநடை இல்லை. அந்த உரைநடை இல்லாத காரணத்தினால் சில சமயங்களில் கிராமங்களில், படிக்காத மக்கள் மத்தியிலே இந்த நாடகத்தில் பாடுகின்ற பாடல்கள் புரியவில்லை. இன்று பிற்பகல் நடந்த 'சத்தியவான் சாவித்திரி' நாடகத்திலே ஒரு காட்சியை நீங்கள் பார்த்தீர்கள். அந்தப் பாட்டுக்கள், இந்தப் பக்க வாத்தியங்கள், சப்தம், ஒலி இவைகளுக்கு மத்தியிலே அந்தப் பாடல்களை முழக்கும் பொழுது பல வார்த்தைகள் நமக்குப் புரியாமலே போகிறது. நமக்கு இந்தநிலை வரக்கூடாது என்பதால்தான் அந்தப் பழைய ஸ்பெஷல் நாடகம், தெருக்கூத்து முறைகளிலே கட்டியக் காரன், சூத்திரதாரன் என்ற இரண்டு பாத்திரங்களைப் படைத்துக் கொண்டனர். நாடகக் கதைக்கு அப்பாற்பட்ட இந்த இரண்டு பேரில் முதலில் வரும் சூத்திரதாரர், இனி நடக்க விருக்கும் நாடகத்தினுடைய பெருமை, பாத்திரங்களினுடைய அருமை, பெருமைகள், அந்த நாடகத்திலே பொதிந்துள்ள கருத்துக்கள் ஆகியவற்றை எடுத்துச் சொல்வான். அதற்குப் பிறகு வருகின்ற கட்டியக்காரன் அடுத்து நடக்கவிருக்கும் காட்சியின் பொருளை விளக்கிச் சொல்லிவிட்டு, இதற்கு முன்பு நடந்த காட்சிக்கும், இப்பொழுது நடக்க உள்ள காட்சிக்கும்

உள்ள தொடர்புகளை விளக்கிச் சொல்லிவிட்டுப் போய் விடுவான். அதற்குப் பிறகு அக்காட்சி தொடங்கும். இப்படி ஒவ்வொரு காட்சிக்கிடையிலும் ஓர் அறிவிப்பாளன் போன்று, வானொலியிலோ அல்லது தொலைக்காட்சியிலோ எப்படி ஒரு அறிவிப்பாளர் வந்து காட்சியை விளக்கிச் சொல்வாரோ அதைப்போலவே இருந்தவன்தான் ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் இருந்த கட்டியக்காரன் என்ற பாத்திரம். மேற்சொன்ன இவ்விரண்டு பாத்திரங்களும் நாடகத்திற்கு அப்பாற்பட்டவை களாக இருந்தன. இந்த முறைகளை எல்லாம் அகற்றிச் சாதாரணமாகக் கோவலன் நாடகம் மூன்று நாட்கள் நடைபெற்று இருக்கின்றது.

சென்ற 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலே 3 நாள் கோவலன் நாடகம் நடைபெறுமாம். அதுபோல அரிச்சந்திர நாடகம் 2 நாள் நடைபெறுமாம். அதேபோல இராமாயணம், மகாபாரதம் நாடகங்களும் நடத்தப்பட்டன. ஒரே நாடகத்தை 3 நாட்கள் அல்லது 5 நாட்கள் நடத்திக் கடைசி நாள் பட்டாபிஷேகம் செய்துவிட்டு வருவது வழக்கம். அப்படியெல்லாம் நடந்து கொண்டிருந்த அந்த நாடகங்களை வகைப்படுத்தி, அதற்குக் காட்சிகள் இப்படி அமைக்க வேண்டும், உரையாடல்கள் இந்த அளவுக்குத்தான் இருக்க வேண்டும் என்ற வரன்முறைகள் எல்லாம் வகுத்துக் கொடுத்து முதன்முதல் நாடக மேடையிலே ஒரு சீர்திருத்தத்தைக் கொண்டு வந்த பெருமை சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கள் ஒருவருக்கே உண்டு என்பதை நாம் நன்றியோடு பாராட்டக் கடமைப்பட்டிருக்கிறோம். ஆனால் அந்த முயற்சிகள் அவர் எடுத்துக்கொண்ட கஷ்டங்கள் இவைகளெல்லாம் இந்த நாட்டுக்கு எந்த அளவுக்கு இப்பொழுது பயன்படுகிறது என்று பார்க்கும்பொழுது நான் மிகமிக வேதனைப்படுகின்றேன்.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் வெறும் நாடக ஆசிரியராக மட்டும் இருக்கவில்லை. மிகச்சிறந்த சங்கீத மேதையாக இருந்திருக் கிறார். மிகச் சிறந்த தமிழ்ப் புலவராக இருந்திருக்கிறார். மிகச் சிறந்த நாடக ஆசிரியராக இருந்திருக்கிறார். மிகச்சிறந்த நிர்வாகியாகவும் இருந்திருக்கிறார். குழந்தையிலிருந்து 5 வயது முதல் 50 வயது வரை நடிகர்களை எப்படியெப்படித் தயார்ப்படுத்த வேண்டும், எப்படியெப்படியெல்லாம்

அவர்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு வரவேண்டும் என்றெல்லாம் அறிந்திருக்கிறார். நடிகராவும் இருந்திருக்கிறார். ஆக ஒரு சகலகலாவல்லவர் என்று சொன்னால் அவர் ஒருவருக்குத்தான் தகும். அவருடைய தலைமுறையிலே, அவருடைய நேர்பார்வையிலே தயாரிக்கப்பட்ட, அந்த நடிகர் பரம்பரையிலே இருந்தவர்கள் அத்தனைபேரும் தலைசிறந்தவர்களாக இருந்தார்கள் என்பதை நினைத்துப் பார்க்கும் பொழுது அத்தகைய ஒரு மேதையைத் தமிழகம் அதற்கு முன்பும் கண்டதில்லை. இனி வருங்காலத்தில் காணும் என்று உறுதியாகச் சொல்ல முடியாத நிலையிலே நாம் இருக்கிறோம். அப்படிப்பட்ட சிறப்புள்ள நாடக ஆசிரியராக இருந்து இத்தனை நாடகக்கம்பெனிகளுக்கும் அவரிடத்திலே தயாரான நடிகர்களின் பட்டியலைத் தந்திருக்கிறேன். என்னுடைய சொற்பொழிவு புத்தகமாக வந்திருக்கிறது, அதில் நூற்றுக் கணக்கான நடிகர்களின் குறிப்புக்கள் கொடுத்திருக்கிறேன். அந்தக் காலத்திலே இருந்த மிகப்பெரிய நடிகர்கள் எல்லாம் அவருடைய தயாரிப்பு. வேலு நாயர், அனந்தநாராயணய்யர், கே.ஏ. செல்லப்பா அய்யர், பைரவ சுந்தரம்பிள்ளை, முத்துவேல் பிள்ளை, சாமிநாத முதலியார், தாமோதர ராவ், கிட்டப்பா, மாரியப்பா சுவாமிகள் இப்படிப் பல ஆண் நடிகர்களையும், பெண் நடிகர்கள் பலரையும் தயார் செய்திருக்கிறார். அவர் தன்னுடைய மாணவ மாணவிகளிலே நன்றி கொன்ற செயலிலே ஈடுபட்டவர்களைப் பற்றி மனம் நொந்து ஒரு நீண்ட பாடலை எழுதியிருக்கிறார். அந்தப் பாடலிலேயே அந்த நடிகர்களுடைய பெயர்ப் பட்டிய லெல்லாம் வரிசையாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அந்தப் பாடலை நம்முடைய நண்பர்களிலே பலர் அறிந்து வைத்திருக்கிறார்கள். எனக்கும்கூடத் தெரியும். மிகப் பெரிய பாடல்.

(பாடலைப் பாடும்படிக் கேட்கப்படுகிறது, ஆனால் அவர் மறுத்து விடுகிறார்.)

பேராசிரியர் உலகநாதன் அவர்கள், சுவாமிகள் பிறமொழிச் சொற்களை உரைநடையிலே கையாண்டிருக் கிறார்; அவருடைய பாடலிலே சில வழுக்கள் இருக்கின்றன என்றெல்லாம் ஒன்று, இரண்டு சந்தர்ப்பங்களிலே

குறிப்பிட்டார். நான் சொல்கிறேன் சுவாமிகளிடத்திலே ஒரு சிறு வழுவைக் கூடக் கண்டுபிடித்து அவரைக் குறை சொல்லும் தகுதி உள்ளவன் இனிமேல்தான் பிறக்க வேண்டும். அப்படிப் பட்ட இழுக்குள்ள ஒரு வரியைக்கூட, ஒரு வார்த்தையைக் கூடச் சுவாமிகளுடைய நாடகத்திலே பார்த்திருக்கமுடியாது. அவருடைய காலத்திலே அவருடைய நாடகங்கள் அச்சு வாகனமேறியதில்லை; பதிப்பாக வந்ததில்லை என்று அந்தப் பேராசிரியரே சொன்னார். அவர் காலத்துக்குப் பிறகு ஏறக்குறைய பாரதியார் எந்த ஆண்டிலே மறைந்தாரோ, அதே ஆண்டிலே சுவாமிகளும் மறைந்து விட்டார்கள். பாரதியார் எந்த நகரத்திலே இருந்து தன்னுடை, பெரிய, மிகச்சிறந்த படைப்புக்களை எல்லாம் நாட்டுக்கு அர்ப்பணத்தாரோ, அந்த மண்ணிலே, அதே பாண்டிச்சேரி மண்ணிலே மறையும் பாக்கியம் சுவாமிகளுக்கும் கிடைத்தது. அவருக்கு மணி மண்டபம் கட்டியிருக்கிறோம். அவருக்கு முன்பெல்லாம் சண்முகம் அவர்கள் இருந்தபோது ஆண்டுதோறும் விழாக்கள் நடக்கும். நாங்களெல்லாம் செல்வது வழக்கம். ஆனால் சண்முகம் இறந்தபிறகு அந்த முயற்சியிலே ஈடுபடும் பெரும் பொறுப்பை எல்லோரும் மறந்து விட்டோம். அத்தகைய வாய்ப்புத் தொடர வேண்டும் என்பது எனது ஆசை.

சுவாமிகளுடைய பாடல்களிலே உள்ள எளிமையைப் பற்றி, வலிமையைப்பற்றி, உரையாடல்களைப்பற்றி உங்களுக்கு எடுத்துச் சொன்னால் மிகப் பெரிய வியப்பாக இருக்கும். அவருடைய நாடகத்திற்கு உரையாடல்கள் தேவையில்லை. ஆனால் அவருடைய புலமையைக் காட்டுவதற்காகச் சில இடங்களிலே நீண்ட உரையாடல்களைச் சில பாத்திரங்களுக்கு - அதுவும் சில பேசும் சக்தி உள்ள பாத்திரங்களுக்கு - எழுதியிருக்கிறார். அவர்களுக்காகவே இயற்றப்பட்ட உரையாடல்கள்தான் அது. டி.கே. சண்முகம் அவர்களுக்காக - நாரதருக்கு - ஒரு மிகநீண்ட உரையாடலை அவர் எழுதியிருக்கிறார். டி.கே. சண்முகம் 6 வயதிலேயே மிகச் சிறப்பாக வசனங்களை உச்சிரிக்கும் ஆற்றல் பெற்று இருந்ததால், அதை ஊக்குவித்து உற்சாகப்படுத்துவதற்கும், மற்றவர்கள் அதை இரசிப்பதற்கும் மிக நீண்ட வசனத்தை அவருக்குப் பேசக் கொடுத்துப் பலமுறை கைதட்டலை வாங்கும்படிச் செய்தார். அத்தகைய சிறப்புள்ள வசனங்கள்

அவருக்குத் தேவையில்லை. அவருடைய பாடல்கள் அவருடைய நாடகங்களை நடத்திச் செல்வதற்கான தகுதி உள்ளவை. ஒன்று, இரண்டைச் சொல்கிறேன். ஸ்பெஷல் நாடகங்களானாலும் சரி, கட்டுக்கோப்பான அமைப்புகள் உள்ள கம்பெனிகளில் நடந்த நாடகமானாலும் சரி, சுவாமிகளுடைய பாடல்களை முழுமையாகத் தெளிவாகப் புரிந்து கொண்டு நாடகத்தைச் சிறப்பாக நடத்தும் ஆற்றல் உள்ளவர்கள் வேறு எந்த அம்சமும் தேவை இல்லாமல் இந்த நாடகத்தைச்சிறப்பாக நடத்த முடியும் என்பதற்கு அவருடைய பாடல்களே உதாரணம். பாடல்களைப் பாடிவிட்ட பிறகு அதற்குத் தனியாக விளக்கம் சொல்ல வேண்டிய தேவை இல்லை. ஒன்றிரண்டு பாடல்களை நினைவூட்டலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

முற்பகலில் பேசியவர்கள் கோவலன் நாடகத்தைச் சுவாமிகள் தாழ்த்தி விட்டார்கள் என்று பேசினார்கள். சுவாமிகள் இளங்கோ அடிகளின் சிறப்பைக் குறைத்து விட்டார்கள், என்றெல்லாம் படித்த வட்டாரங்களிலே, புலவர் வட்டாரங்களிலே ஒரு குறை சொல்லப்படுவதை நான் அறிவேன். அது இல்லை. இளங்கோ படைத்த கண்ணகியாகட்டும், கோவலனாகட்டும், மாதவியாகட்டும், மற்ற எந்தப் பாத்திரமாகட்டும், மிகச்சிறந்த முறையிலே எந்த அளவுக்கு அந்தப் பாத்திரங்களுக்குத் தகுதியும் பெருமையும் அளித்திருக்கிறாரோ, அதைவிடச் சிறப்பான தகுதியை - தரத்தைக் கோவலன் நாடகத்திலே வரும் அந்தப் பாத்திரங்களுக்குச் சுவாமிகள் கொடுத்திருக்கிறார்.

கண்ணகிக்கும், கோவலனுக்கும் திருமணம் ஆகும்போது அவர்கள் பக்குவ வயதை அடைந்துவிட்டார்கள். பல்லாண்டுகள் கோவலனுடன் கண்ணகி இருந்து குடும்பம் நடத்தி இன்பம் துய்த்தபிறகே இன்னொருவளைத் தேடிச் சென்றான் என்பது இளங்கோ அடிகளின் சிலம்பிலே உள்ளது. இது நாம் எல்லோரும் அறிந்ததாகும். அதே சிலம்பின் ஆசிரியர் அந்தக் கண்ணகியைப் பிற்காலத்திலே தெய்வத்தின் நிலைக்கு உயர்த்தி வைத்துத் ''தெய்வம் தொழுமின்'' என்று உலகத்து மக்களையெல்லாம் அறைகூவி அழைத்து அவளைத் தெய்வம் என்ற நிலைக்கு

உயர்த்துகிறார். அப்படிப்பட்ட ஒரு பாத்திரத்தைத் தெய்வமாகச் சொல்லவேண்டிய பாத்திரத்தைக் கேவலம் இந்தக் காம உலகத்திலே அல்லது இன்ப உலகத்திலே ஈடுபடுத்தி அவளுடைய பெருமையைக் குலைக்க வேண்டாம் என்ற எண்ணத்திலே அவளுடைய பிறவியிலேயே ஓர் அமானுஷ்ய தன்மையைப் புகுத்தியிருக்கிறார் சுவாமிகள். கதைக்குப் பின் புலமாக மாசாத்துவாணிகன் செட்டியாரும், மாநாய்கன் செட்டியாரும் ஒரு ஆற்றிலே குளித்துக் கொண்டிருந்ததாகவும், அந்த ஆற்றிலே ஒரு தந்தப் பேழை மிதந்து வந்ததாகவும், அதைப் பார்த்த உடனே மாநாய்கன் செட்டியார் என்பவர் அந்தப் பெட்டி என்னுடையது என்று சொல்ல அதற்குச் சாத்துவான், பெட்டியினுள் இருப்பவை எனக்குச் சொந்தம் என்று சொல்ல இருவரும் அந்த உடன்படிக்கைபடிப் பெட்டியைத் திறந்து பார்த்தபொழுது அந்தப் பெட்டியில் ஒரு அழகான பெண் குழந்தை இருந்தது. அவர்கள் இருவரும் சம்பந்தி முறையில் உள்ளவர்கள். ஆகவே அந்தப் பெண் குழந்தையை என்மையனுக்குக் கொடுக்க வேண்டும் என்று மாநாய்கன் கேட்க அப்பொழுதே அவர்கள் முடிவு செய்து கொண்டார்கள். இப்படியெல்லாம் அந்தப் பாத்திரத்தை உயர்த்தி இருக்கிறார். அந்தக் காலத்திலே தமிழகத்திலே நடந்த ஒரு பெரிய கொடுமை இந்தப் பால்ய விவாகம். இளங்குழந்தைகளுக்குத் திருமணம் செய்வதால் அந்த 5 வயதுக் குழந்தையின் எதிர்காலம் மிகவும் அவலமாக அமைந்து விடுகிறது. 5 வயதிலே ஒரு குழந்தைக்குத் திருமணம் செய்துவைத்து அந்தக் குழந்தை, பருவ வயதை அடையும்போது அந்த மணவாளன் மறைந்தே போய்விட்டான் என்றால் அவருடைய வாழ்க்கை என்னவாகும்? அப்படிப்பட்ட கொடுமைகளெல்லாம் தமிழகத்திலே நடந்து வந்தது ஒரு காரணம். அதே சமயத்திலே இங்கே உள்ள செல்வச் சீமான்கள், அந்தக் காலத்திலே இருந்த தேவதாசி முறைகளிலே தடுமாறி விழுந்து அவர்களுடைய வாழ்க்கையைக் கெடுத்துக் கொண்டார்கள். இவர்களது குடும்பங்களில் நடந்த கொடுமைகளை எல்லாம் இந்த நாடகத்திலே ஏற்றி ஒரு சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகமாக அந்தக் கோவலன் நாடகத்தை உயர்த்தி எழுதி நாடகமாக்கினார். 3 நாள் நடந்த ஒரு நாடகத்தை ஒரே நாளில் நடப்பதற்குரிய

முறையிலே காட்சிகளை அமைத்து அதற்குரிய பாடல்களை யெல்லாம் அமைத்து வைத்தார். அந்தப் பாடலிலே கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் நாடகத்திலே நடக்கின்ற திருணம் பேசப்படுகிறது. 5 வயது கண்ணகியின் கையிலே மாங்கனியைக் கொடுத்துக் கோவலனை விட்டுத் தாலி கட்டச் செய்கிறார்களாம். கோவலன் பருவ வயதை அடைந்தவன். அந்தக் குழந்தை 5 வயது. எத்தனை காலத்துக்குப் பருவ வயதை அடைந்த வாலிபன் தனித்திருக்க முடியும்? ஆகவே அவன் தவறு செய்வதற்கான சந்தர்ப்பம் வந்து விடுகிறது என்பதாக அவருடைய கற்பனையை அந்த நாடகத்திலே சித்திரித்திருக்கிறார். அந்த நாடகத்திலே முதல் காட்சியே திருமணக் காட்சி. அந்தக் காட்சிக்கு ஒரு தாசி நடனமாட வருகிறாள். அந்த தாசி ஒரு நிபந்தனை விடுகிறாள். இந்த நடன நிகழ்ச்சிக்கு எந்தக் கைமாற்றும் வேண்டாம். நான் ஒரு தெய்விக மாலை வைத்திருக்கிறேன். அதைக் கழற்றி நான் வீசுவேன். அது யார் கழுத்திலே விழுகிறதோ அவரை நான் மணாளனாக அழைத்துக் கொண்டு போய்விடுவேன் என்பதே அவள் கூறும் நிபந்தனையாகும். அந்த அவையில் இருந்தவர்கள் அனைவரும் வணிகர்கள். நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டியார்கள். அவர்கள் கடல் தாண்டி வியாபாரம் செய்து நிறைய பொற்குன்றங்களைக் குவித்து வைத்திருக்கும் தகுதி உள்ளவர்கள். ஆகையால் அந்தத் தாசிப்பெண் தங்களுக்குக் கிடைத்தால் எவ்வளவு நன்றாக இருக்கும் என்று ஒவ்வொரு செட்டியாரும் ஆசைப்படுகிறார்கள். அந்த நிபந்தனைக்குக் கட்டுப்பட்டு அவளை எல்லோரும் நடனமாடச் சொல்கிறார்கள். தாசியின் பாடல்,

> "மாலையொன்று கையில்கொண்டு சுழற்றி-இம்
> மண்டபத்திலிருந்து வீசிடுவேன் - அதுவந்து
> கழுத்தில் விழுந்தவரை மணவாளராகக் கொண்டு
> அகன்றிடுவேன் .....

என்று தொடங்கும்.

இந்தப் பாட்டு முடிந்தபிறகு, "ஒரு மாலையைச் சுழற்றி வீசுவேன் அது யாருடைய கழுத்தில் விழுகிறதோ அவரை நான் மணவாளனாகக் கொண்டு சென்றிடுவேன்" என்று

விளக்கம் கொடுக்க வேண்டிய தேவை இந்தப் பாடலுக்குப் பிறகு இருக்கிறதா என்பதைச்சிந்தித்துப் பாருங்கள். எவ்வளவு தெளிவாக,

''மாலை ஒன்று கையில் கொண்டு சுழற்றி இம்
மண்டபத்திலிருந்து வீசிடுவேன் - அதுவந்து
கழுத்தில் விழுந்தவரை மணவாள ராகக்கொண்டு
அகன்றிடுவேன் இது சம்மதமெனில் பதில்மொழி
தந்திடுவீர் இப்பொழுது நடனமாடுதற்கு நான்
எத்தனம் செய்திடுவேன்''.

இதற்கு பிறகு உரையாடல் தேவையா? தேவையில்லை. நடனமாடலாம் என்று அவர்கள் சொல்கிறார்கள். நடனமாடுகிறாள். மாலையை வீசி எறிகிறாள். அவருடைய திறமையின் காரணமாக அவள் மாலையைச் சுழற்றி மணமகள் கழுத்தில் போய் விழும்படி வீசினாளா அல்லது தெய்வீகச் சக்தியாக அம்மாலை கோவலன் கழுத்தில் சென்று விழுந்ததா அல்லது தற்செயலாக அம்மாலை கோவலன் கழுத்தில் விழுந்ததா என்பது வேறு விசயம். அதுபற்றி ஆராய்ச்சி தேவையில்லை. மாலை விழுந்து விடுகிறது. மாலை விழுந்தவுடன் கோவலனைப் போய் அழைக்கிறாள்.

''எழுந்தென் உடன்வாரும் என்துரையே
எழுந்தென் உடன்வாரும்''

என்று அழைக்கிறாள். இதற்கு மெட்டு, தாளம், கவிகள் அத்தனையும் அவரே இன்னொருவருடைய துணை இல்லாமல் அமைத்து இருக்கிறார். இன்றைக்குத் திரைப் படத்திற்குப் பாடல் எழுத இயலவில்லை. 15 பேர் உட்கார்ந்து கொண்டு ஆளுக்கொரு யோசனை சொல்வார்கள். ஆளுக்கொரு கருவியை இசைத்துக் கொண்டு இருப்பார்கள். ரிதம் கிடைப்பதற்கு ஒருவர், தபேலா வாசிப்பதற்கு ஒருவர். மிருதங்கம் வாசிக்கவும் செய்வார்கள். இப்படி நான்கு பேர் உட்கார்ந்து கொண்டு இருப்பார்கள். இயக்குநர் வந்து கருத்தைச் சொல்வார். இந்தக் காட்சி இப்படி இருக்க வேண்டும் என்று சொல்வார். இப்படிச் சொன்னபிறகு எழுதுகிற பாட்டுத்தான் இன்றைக்குத் திரைப்படத்திலே வருகிறது. இப்படி வருகிற பாட்டும் பத்திலே ஒன்றுகூட வெற்றி

பெறுவதில்லை. ஆனால் ஒரு இரவு முடிவதற்குள் ஒரு நாடகம் முழுவதும் எழுதி முடிக்கும் ஆற்றல் பெற்றிருந்த ஒரே நாடக ஆசிரியர் இவர்தாம் என்பது டி,கே,சண்முகம் எழுதிய ஒரு நூலிலிருந்து உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. அப்படிப்பட்ட சிறந்த திறமை வாய்ந்த சுவாமிகள் இருந்ததால்தான் தமிழ் நாடக உலகம் சென்ற நூற்றாண்டின் அரைப்பகுதி வரை மிகச் சிறந்த நிலையில் இருந்தது. இந்த நூற்றாண்டின் அரை இறுதிக்குப் பிறகு இந்த நாடக உலகம் ஏன் இப்படிப் படுவீழ்ச்சி அடைந்துவிட்டது என்பதை நினைத்துப் பார்க்கும்போது என்னால் உண்மையை உணர்ந்து கொள்ளவே முடிய வில்லை. இதற்குத் திரைப்படத்தினுடைய தாக்குதல், திரைப்படத்தின் வளர்ச்சி, நாடகத்துக்கு அரங்கம் கிடைக்காத குறை என்றெல்லாம் பல சமாதானங்கள் சொல்லப்படுகின்றன. ஆனால் உண்மையிலேயே நாடகத்தில் நாட்டம் உடையவர்கள் அதன் வளர்ச்சியிலே அக்கறை கொண்டவர்கள் அதற்காக ஏதேனும் முயற்சி எடுத்துக் கொண்டால் இந்தக் குறைகளை எல்லாம் மிகச் சுலபமாகத் தவிர்த்துவிட முடியும். சிறப்பான அம்சம் இந்த நாடகக் கலைக்கு உண்டு. நாடகக் கலைதான் இன்று நாட்டை ஆளுகிறது என்றால் அதை மறுக்க முடியாது. நாடகக்கலைதான் அறிஞர் அண்ணா அவர்களுக்கு நாட்டை ஆளும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது. அதற்கு மூலகாரணம் நாடகக் கலைதான் என்றால் மறுக்க முடியாது. அதனுடைய வளர்ச்சியின் உச்சக்கட்டம் தான் இன்று புரட்சித் தலைவர் அவர்கள் ஆட்சியில் அமர்ந்திருக்கிறார். நாம் நாடகக் கலையால் உயர்ந்திருக்கிறோம். நாடகக்கலை நம்மை வளர்த்திருக்கிறது. நாம் நாடகக்கலைக்கு என்ன செய்திருக்கிறோம் என்பது பற்றிச் சிந்திக்க ஆரம்பித்து விட்டார்களானால் இன்னும் 5 அல்லது 10 ஆண்டுகளுக்குள் மீண்டும் இந்த நாடகக்கலை தலைதூக்க முடியும். ஸ்பெஷல் நாடகத்தைப்பற்றி விரிவாகப் பேசலாம் என்று நினைத்திருந்தேன். ஆனால் காலம் கருதி இன்னும் பலர் பேச வேண்டி இருப்பதால் என் உரையை இத்துடன் முடித்துக் கொள்கிறேன்.

சுவாமிகளின் நாடகக் கம்பெனியில் தயாரான தம் அனுபவத்தைக் கொண்டு மிகச் சிறப்பாகச் சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்களைப் பாட முடியும், அந்தப் பாட்டினால்

நம்மை எல்லாம் மகிழ்விக்க முடியும் என்பதற்கு எடுத்துக்காட்டாக நண்பர் திருவாரூர் இராமசாமி பாடல் நிகழ்ச்சி ஒன்று இருக்கிறது. அவருடைய பாடல்களைப்பற்றி நான் அதிகமாகச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. எனது சொந்தக் கருத்திலும் சரி; எனக்குப் பின்னே பேச இருக்கின்ற பேச்சாளர்கள் நண்பர் திரு.டி.வி. நாராயணசாமி, துரைராஜ் இவர்களுடைய கருத்துக்களிலே ஆனாலும் சரி, உங்களுக்கு ஏதேனும் ஐயம் எழுமானால், அதற்கு விளக்கம் தேவை என்றால், மறுப்புக் கூற வேண்டும் என்று நினைத்தால் இந்த அவையிலே இருப்பவர்கள் தாராளமாகக் கூறலாம். உங்கள் எதிர் வாதத்தின் மூலம் எவ்வளவு தூரம் இந்தக் கருத்தரங்கைச் சிறப்பாக உயர்த்த முடியுமோ அவ்வளவு தூரம் உயர்த்த வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்

கலைமாமணி டி.வி. நாராயணசாமி

பெருமதிப்பிற்கும் வணக்கத்திற்கும் உரிய தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் துணைவேந்தர் அவர்களே! அரங்கினில் கூடியுள்ள அறிஞர் பெருமக்களே! அனைவருக்கும் எனது வணக்கம்.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத் துறையின் சார்பில் தமிழ் நாடகக் கலை வளர்ச்சி குறித்து கூட்டப்பட்டுள்ள இந்நாடகக் கருத்தரங்கில் கலந்து கொண்டு 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' எனும் தலைப்பில் கருத்து வழங்க பணிக்கப்பெற்றுள்ளேன்.

ஸ்பெஷல் நாடகங்களின் தோற்றம் - வளர்ச்சி - தன்மை பற்றி, கூடியுள்ள சான்றோர்களாகிய உங்கட்கெல்லாம் தெரியாத கருத்தினை நான் கூறப் போவதில்லை. கடந்த நாற்பது ஐம்பது ஆண்டுகாலமாக நாடகக் கலையுலகில் நான் பெற்ற அனுபவங்களை, முன்னோர்களும் இந்நாளில் உள்ள கலைப் பெருமக்களும் கூறியுள்ள கலை உலகச் செய்திகளை உங்கள்முன் எடுத்துக் கூறுவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகின்றேன்.

கற்றறிவாளர் குழுமியுள்ள பல்கலைக் கழகக் கருத்தாய்வு அரங்குகளில் கலந்துகொள்ளும் கலைஞனாக என்போன்றோரை உருவாக்கிய எனது கலை உலக ஆசான் - மறைந்தும் மறையாது வாழ்கின்ற நாடகவேந்தர் - முத்தமிழ்க் கலாவித்வஇரத்தின - அவ்வை டி.கே.சண்முகம் அவர்களின் கலைத் திருவருளையும் ஆசிரிய மேம்பாட்டையும் எண்ணித் தலைவணங்கக் கடமைப்பட்டவனாவேன்.

தமிழகத்தில்,பத்தொன்பதாவது நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் பிற்பகுதியிலும் இயல்-இசை-நாடகத் துறைகளில் பல மேதைகள் தோன்றியுள்ளனர்.

அருட்பாவை அருளிய வடலூர் வள்ளற்பெருமான் ராமலிங்க அடிகளாரும், சர்வ சமய சமரசக் கீர்த்தனை தந்த மாயூரம் வேதநாயகம் பிள்ளையவர்களும், வண்ணச் சரபம்தண்டபாணி சுவாமிகளும், பாம்பன் சுவாமிகளும்,

திரிசிரபுரம் மகாவித்துவான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையவர்களும், மனோன்மணியம் சுந்தரனார் அவர்களும் நாடகத்தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியாரும், தமிழ் நாடகத் தலைமைப் பேராசிரியர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் அவர்களும் தோன்றிச் சிறப்பித்தார்கள். எத்தனையோ அறிஞர்கள் தோன்றியுள்ளாராயினும், நாடகத் துறைக்கு உயிரானவர்கள், இரு கண்களைப் போன்ற பெருமைபடைத்த பெருமக்கள் இருவர் - பம்மல் சம்பந்தனாரும், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும் ஆவார்கள். இவர்களின் காலத்தில் மங்கிக் கிடந்த நாடகக் கலை மறுமலர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது. நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்களை இவர்கள் நாடக உலகுக்கு அளித்துள்ளார்கள். நாடகங்களை இயற்றி அளித்ததோடு நில்லாமல், தாங்களே வேடமேற்று நடித்துப் புகழ்பெற்றுப் பற்பல நாடக நடிகர்களைத் தமிழ் மேடைக்குத் தந்து உதவிய கலை வள்ளல்களாக விளங்குகின்றார்கள். பம்மல் சம்பந்தனார் ஆங்கிலக் கல்வி கற்று, மேலைநாட்டு நாடக உத்திகளையும், வகைகளையும் அறிந்து, தமிழ்ப் பண்பாட்டிற்கேற்றவாறு நாடகப் படைப்புகளை வழங்கி வெற்றி கண்டவர். தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கள், வாழையடி வாழையாகத் தோன்றிய அருளாளர்கள் திருமுறைச் செல்வர்களும், மணிவாசகரும், அருணகிரியாரும், வள்ளலாரும் இவர்கட்கு முன்தோன்றிய வள்ளுவன் காலந்தொட்டு தொடர்ந்து வந்த அறிஞர் பெருமக்களும் தந்தருளிய, கலைச் செல்வத்தின் சாற்றினை நாடக வடிவிலே, மக்களுக்கு ஈந்து மகிழ்ந்தவர். இவர்கள் வாழ்ந்த காலத்தில் பல நாடகக் கலைச் செல்வர்கள் மக்கள் போற்றும் நடிகர்களாகப் பவனி வந்துள்ளார்கள். அக்கால நாடகங்களில் நடிப்பவர்கள் மன்னர் முதல் சேவகன் வரை, ராணி முதல் தோழி வரை, கர்நாடக இசையிலே அமைந்த பாடல்களைப் பாடியும், வசனங்களைப் பேசியும் நடிப்பவர்களாக விளங்கினார்கள் என்பதை நாமறிவோம். இந்நாடகக் கலைஞர்களுக்குத் தந்தை போன்றிருந்து, ஆசானாக இருந்து, ஆயிரக்கணக்கான இலக்கண இலக்கிய மரபு வழுவாத முறையில் பாடல்கள் எழுதி, அதற்கேற்ற கருத்துமிக்க வசனங்களைத் துடிப்பாக எழுதித் தந்து, தமிழ் நாடக மேடையைப் பொலிவு பெறச் செய்தவர் சங்கராதஸ் சுவாமிகள். இவர்களது காலந்தான் ஸ்பெஷல் நாடகங்களுக்கு ஆதாரமான காலமாக விளங்கி

யிருக்கிறது. இவர் பழநியில் வாழ்ந்த வண்ணச்சரபம் தண்டபாணி சுவாமிகளின் மாணவராக இருந்து, தமிழ் கற்றுத் தெளிந்து, இல்வாழ்வை மேற்கொள்ளாது துறவுக்கோலம் பூண்டு, நாடகக்கலைக்கு நற்பணியாற்றுவதற்கு ராமுடு அய்யர், கல்யாணராமய்யர், சாமி நாயுடு போன்ற பெரும் நாடகக் கலைஞர்களின் சபைகளின் ஆசிரியராகவும் நடிகராகவும் பொறுப்பேற்றிருந்தார். சமரச சன்மார்க்க நாடக சபா என்னும் நாடகக் குழுவைத் தோற்றுவித்து, காலஞ்சென்ற எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா சகோதரர்களுக்கு கலை பயிற்றுவித்தவர் ஆவர்; எனது ஆசான்கள் - முத்தமிழ் கலாவித்வ ரத்தின டி.கே.எஸ்.சகோதரர்களை மாணவர்களாக ஏற்று, கலைப் பயிற்சியளித்து நாட்டுக்குத் தந்தவர். குறிப்பாக ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் தன்னிகரற்று விளங்கிய தண்பெரும் கலைஞர்கள், சந்தச்சரப சங்கீத சாகித்ய ராஜா எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி, திரு. டி.எஸ்.வேலுநாயர், திரு. எஸ்.எஸ். விஸ்வநாததாஸ் போன்றவர்களும், வெங்கடேஸ்வரக் கர்த்தா, எஸ்.ஆர். கமலம். எஸ்.ஆர். ஜானகி, கே.பி. ஜானகி, வி.பி. ஜானகி, டி.எஸ். வேலம்மாள், எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதர், எஸ்.எஸ். தாமோதர ராவ், வி.ஏ. செல்லப்பா கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.எம். சிதம்பநாதன், பி.எஸ். கோவிந்தன், சிதம்பரம் ஜெயராமன் போன்ற பல கலைஞர்கள் சுவாமிகளின் பாடல்களைப் பாடி, ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் சிறப்புப் பெற்றவர்கள். அக்கால நாடகங்களில் நடித்த நடிகர்கள் வசனங்களை மனப்பாடம் செய்து ஒப்புவிப்பவர்கள் அல்ல. சொந்தமாகவும் சமய சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு கற்பனை வளத்தோடு பேசி நடிக்கும் ஆற்றல் பெற்றிருந்தார்கள்.

கட்டுக்கோப்போடு நடைபெற்ற நாடக சபைகளிலிருந்து பயின்று, பின்னர் காலப்போக்கில் சபைகள் மறைந்துவிட்ட பிறகு, தன்னந்தனியாகத் தனி மேடைகளில் சிறந்த நடிகர்கள் தங்களது கலை ஆற்றலை வெளிப்படுத்தினார்கள்.

அக்காலம் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் உருவான காலம், இப்படித் தனி நாடக் கலைஞர்கள் தோன்றி, மேடையில் ஆதிக்கம் செய்து கொண்டிருந்த காலமான இந்த நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில், முதன்முதலாக 1910 ம் ஆண்டில் கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாஜல பாகவதர் என்பவர் பாலர் நாடகக்

குழுவைத் தோற்றுவித்தார். பின்னர் 1912இல் மதுரை சச்சிதானந்தம் பிள்ளையின் மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி ஏற்பட்டது. இந்தச் சபையில் மறைந்த கலைமேதைகள் காளி என். ரத்தினம், பி.யூ. சின்னப்பா, கே.ஆர்.இராமசாமி, எம்.ஆர். சாமிநாதன், கே.கே.பெருமாள், டி.ஆர்.பி.ராவ் போன்றோரும் மாண்புமிகு தமிழக முதல்வர் - பொன்மனச் செம்மல் - திரு. எம்.ஜி.ஆர். அவர்களும் அவர்களது தமையனார் - அண்ணன் - குணச்சித்திர நடிகர் திரு.எம்.ஜி.சக்கரபாணி போன்றவர்களும் உருவனார்கள். அக்காலத்தில் இன்னும் பல நாடக சபையினர் -ஜகந்நாதய்யர் நாடகக்குழு, கலை மன்னர். கண்ணய்யா நாடகக்குழு, நவாப் ராஜமாணிக்கம் நாடகக்குழு, டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் நாடகக் குழு போன்ற கட்டுக்கோப்பான பாலர் நாடக சபைகள் - நடந்துவந்தன என்றாலும் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் எனப்படும் தனி நாடகங்களும் நடந்தே வந்தன.

இன்றையதினம், நாடகக்குழுக்கள் திரைப்பட வருகைக்குப் பிறகு நடத்த முயாமல் மறைந்துவிட்டன. ஆனால் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் இன்றும் கிராமப் புறங்களில், கிராம உற்சவங்களின் போது, நடத்தப்பெற்று வருகின்றன.

அமைப்பு முறைகளோடு நடைபெறக்கூடிய நாடக சபைகளின் நாடங்களுக்கும் ஸ்பெஷல் நாடக பாணியில் நடைபெறும் நாடகங்களின் தன்மைக்கும், ஆரம்பகாலம் முதற்கொண்டே வேறுபாடுகள் அதிகம். நாடக சபைகளில் ஆசிரியர் சொல்லிக் கொடுத்த வசனங்களையும் பாடல் களையும்தான் பயன்படுத்த வேண்டும். ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் மனோதர்மமாக அவர்கள் நினைத்தவாறு வசனங்களைச் சேர்த்தும் பேசுவார்கள், பாடுவார்கள். நாடகம் பார்க்கும் மக்களும், அவர்கள் விரும்பிய பாடல்களைப் பாடச் சொல்வார்கள். மக்கள் ஆதரவு வேண்டி நடிகர்களும் பாடுவார்கள். சிறந்த ஒரு காட்சியை, பாடல்களை, மக்கள் மீண்டும் மீண்டும் பாடச் சொல்லிக் கேட்பார்கள்.

நான் பத்து வயது நிறைந்த பாலனாக இருக்கும்போது எட்டையபுரம் இளைய மன்னர் கலைவள்ளல் காசி விசுவநாத பாண்டியன் நாடகக் குழுவிலே இருந்தேன். நாடகத்திலே மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவராக, நாடக ஆசிரியராக, நடிப்பு

கற்றுத் தருபவராக, நாடகத்திற்கு வேண்டிய காட்சி ஓவியங்களை வரையும் மேதையாக அவர் விளங்கினார். அவற்றை போற்றி வளர்த்த மன்னர் எட்டையபுரத்தில் சொந்தமாகத் தமது அரண்மனைப் பகுதியில் நாடக அரங்கம் அமைத்திருந்தார். அந்த அரங்கில் பிரபலமான ஸ்பெஷல் நாடகக்கலைஞரான திரு. எம்.எஸ். தாமோதர ராவ் 'நல்லதங்காள்' நாடகத்தைப் போடும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அவருடன் அன்று நல்லதங்காள் வேடத்தில் நடித்தவர் குடந்தை திரு. கே.டி.நடராசப் பிள்ளை ஆவார்கள். பெண்கள் தோற்றுவிடும் அளவிற்கு அந்தக் கலைப் பெருமகன் நடராசப் பிள்ளை நல்லதங்காளாக நடித்தார். மற்றொரு தலைசிறந்த நடிகையான திருமதி டி.எஸ். வேலம்மாள் வேலன்வேடன் விருத்தன் வேடங்களில் ராஜபார்ட்டாக நடித்த 'வள்ளி திருமண'த்தையும், வேலம்மாள் அவர்களே வள்ளியாக நடித்த அதே நாடகத்தை மற்றொரு முறையும் காணக்கூடிய நல்வாய்ப்பு எனக்கேற்பட்டது. வேலம்மாள் அவர்கள் அந்த நாளில் - ஐம்பதாண்டுகளுக்கு முன் - மேடையில் தோன்றி நடித்த அழகும் ஆற்றலும், பாடி பேசிய விதமும், இன்றைய தினமும் எனது மனதில் புதுமையான நடிப்பாகவே தோன்றுகிறது. அதே அரங்கில் உயர்திரு எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதர் அவர்களின் வள்ளி திருமணத்தையும் கண்டு மகிழும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அவர் பெரிய பாடகர். ஆனால் வேலம்மாள் அவர்களின் நடிப்பில், வசனத்தில், பாட்டில் இருந்து வெளிப்பட்ட கலை ஆற்றல், சுப்பையா பாகவதரிடம் காண முடியவில்லை. மற்றும் மாபெரும் தேசியக் கலைஞர், மதிப்பிற்குரிய எஸ்.எஸ். விஸ்வநாததாஸ் அவர்களின் கோவலன் நாடகத்தைக் கண்டுகளித்து உணரும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. இது மறக்க முடியாத நிகழ்ச்சியாகும்.

ஸ்பெஷல் நாடக ராஜபார்ட்டு நடிகர்களில் ராஜா - சந்தச்சரப எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமிக்குப்பிறகு, பிரபலமாக விளங்கியவர் எஸ்.எஸ். விஸ்வநாததாஸ். ஸ்பெஷல் நாடகங்களின் மூலம் மக்களைத் தேசிய உணர்ச்சி கொள்ளும்படி, தேசியப்பாடல்களைப் பாடி, அதற்காகப் பலமுறை ஆங்கிலேய அரசால் கைது செய்யப்பட்டு, சிறை சென்ற செம்மல் விஸ்வநாததாஸ் அவர்களை, எங்களை வளர்த்துக் கலை உலகுக்கு வழங்கிய காசிப்பாண்டியன்

அவர்கள், நாடகக் குழுவில் இருந்த சிறிவர்களாகிய எங்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தி, எங்கள் முன்னால் பாட்டுப் பாடும்படியாகச் சொன்னார். அந்த மாபெரும் நாடகக்கலைஞர் பாடினார்! நின்ற நிலையில், தார்பாய்ச்சிக் கட்டிய கதர்வேட்டி, முழுக்கை கதர் ஜிப்பா,தலையில் தலைப்பாகை காட்சியளிக்க, கையைக் கட்டிக் கொண்டு அடக்கத்தோடும் உணர்ச்சியோடும் பாடிய காட்சி மனதிலே பசுமையாக நிற்கிறது.

தாழ்த்தப்பட்ட சோதரரைத் தாங்குவாருண்டோ
தாங்குவாருண்டோ மனம் ஏங்குவாருண்டோ
வீழ்த்தப்பட்டு வாடுகின்றார் வெம்பியே திண்டாடுகின்றார்
பாழ்த்தமனம் பாவியர் செய்த பாதகத்தாலே
பாதகத்தாலே - இந்த மேதினிமேலே

(தாழ்த்தப்பட்ட)

இருக்கவும் இடமில்லை - நிற்கவும் நிழலில்லை
எனநொந்து வாடி அழுறார்
அவர்கள் இல்லம் ஒன்றில்லாது அல்லலே
வடிவமாய் ஏங்கியே ஏங்கி விழுகுறார்
நெருக்கவும் பண்ணையார் குடிக்கவும் நீரின்றி
நிஷ்டுரத்தால் கதறுரார் கதறுரார் கதறுரார்.

(தாழ்த்தப்பட்ட)

என்றுநெஞ்சுருகப் பாடினார்விஸ்வநாததாஸ். அதுமட்டுமல்ல விம்மி விம்மி அழுதார். கணணீர் தாரை தாரையாக முகத்தில் வழிந்து, சட்டையெல்லாம் நனைந்தது. சிறுவர்களாகிய நாங்களும் அக்காட்சியைக் கண்டு மனம்பொறாது அழுதோம். இதற்கேற்பாடு செய்த மன்னர் கலைவள்ளல் காசிப் பாணடியனும் அழுதார். அவரது பரிவாரங்களும் புடைசூழ நின்று அழுதனர். உடனே மன்னர் அன்றையதினம் ரூ. 1,000/ - ரூபாய் பெறக்கூடிய பச்சைக் கல் வைர மோதிரத்தை கலைமன்னராகிய விஸ்வநாததாஸுக்கு பரிசளித்துப் போற்றினார். ஸ்பெஷல் நாடக மேடைகளில்

கதர்க் கப்பல் கொடி தோணுதே
கரம்சந்திர மோகனதாஸ் காந்தி இந்தியா
சுதேச

(கதர்க்கப்பல்)

'கொக்குப் பறக்குதடி பாப்பா'

என்பது போன்ற வெள்ளையர் எதிர்ப்புப் பாடல்களைப் பாடி, விடுதலை உணர்ச்சிக்கு உரமிட்டவர் விஸ்வநாததாஸ். இவரைப் போலவே மன்னார்குடி எம்.ஜி.நடராசபிள்ளை, எம்.எம்.சிதம்பரநாதன், எஸ்.ஆர். ஜானகி, டி.எஸ். வேலம்மாள் போன்றவர்களும், மற்றும் பல நாடகக் கலைஞர்களும் நாடக மேடை மூலமாக நாட்டுப் பற்றை வளர்த்தார்கள். நாடகம் மக்களை மகிழ்ச்சி கொள்ளச் செய்ய மட்டுமல்ல, அவர்களை எழுச்சி கொள்ளச் செய்ய, வீரர்களாக்க, விவேகிகளாகத் திகழச்செய்ய சமுதாய தர்மங்களைக் கடைப்பிடிக்கச் செய்யப் பயன்பட்டிருக்கிறது. இன்னும் ஸ்பெஷல் நாடகத்துறையில் செய்திகள் பல உண்டு.

சங்கரதாஸரின் தலைமைச் சீடரான சந்தச்சரப சங்கீத சாகித்ய ராஜா எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி அவர்கள் மேடையில் நின்றவாறு கற்பனை வளத்துடன் பாடல் இயற்றி இசை அமைத்துப் பாடக்கூடிய வல்லமை பெற்றவர். மற்றொரு தலைசிறந்த சங்கராதாஸ் சுவாமிகளின் சீடர் திரு.பி.எஸ். வேலுநாயர். மணிக்கணக்கில் புராண இதிகாசத் தத்துவங்களை மேடையில் மக்கள் மயங்கும் விதத்தில் பேசக்கூடியவர். திருமதி எஸ்.ஆர். கமலம் எனும் மிகச்சிறந்த நாடக நடிகையான அம்மையார் அரிச்சந்திரன் நாடகத்திலே சந்திரமதி வேடத்தில் சோகபிம்பமாகக் காட்சியளித்து, வளமான குரலில் பாடிப் பேசி, மக்கள் கூட்டத்தையே அழ வைப்பாராம்.

உயர்திரு கே.எஸ். அனந்தநாராயணய்யர் எனும் மாபெரும் நடிகர், பெண்கள் நாணும் அளவுக்கு நாணிக்கோணி நடித்து, ஸ்பெஷல் நாடகத்துறையில் முத்திரைகள் பொறித்தவர். ஒரு சமயம் திரு. அனந்தநாராயணய்யர், ராஜா எம்.ஆர். கோவிந்தசாமிக்குத் துணைவியாகப் பெண் வேடமிட்டு நடித்தாராம். அக்காலத்தில் மேடைகளில் ஒவ்வொருவரின் திறமையைக் காட்ட, ஒருவரை ஒருவர் அடக்க, அதனால் கிடைக்கும் மக்கள் கைதட்டலைக் கேட்டு மகிழ, நடிகர் பெரிதும் முயல்வார்கள். நாடக மேடையில் நின்று, யாரென்று எண்ணிக் கொண்டீர்? நான் அனந்தனாக்கும்! ஜாக்கிரதை... என்றாராம். அனந்தன் என்றால் பாம்பு. உடனே சட்டென்று ராஜா எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி, 'நான் அனந்தன் மீது

காளிங்க நர்த்தனமாடும் கோவிந்தனல்லவோ பெண்ணே' என்றாராம். சபையோர்கள் ஆராவராம் செய்து, கைதட்டி மகிழ்ந்தார்கள். இப்படிக் கிட்டதட்ட நான்கு மணி நேரம் தங்களது புலமைமிக்க உரையாடல்களாலும், இனிமையான பாடல்களாலும் மக்களை மகிழ்வித்த ஸ்பெஷல் நாடக மேடை, தற்போது தனது கலை ஆற்றலை இழந்து நிற்கிறது. தமிழகத்தில் மதுரை - புதுக்கோட்டை - சேலம் - கோவை போன்ற நகர்களில் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் நடத்தும் நடிகர்கள் கலைமாமணி இரா. வெ. உடையப்பா, எம்.ஆர்.முத்துச்சாமி, கலைமாமணி எம்.ஏ. மஜீத் போன்றவர்கள் சிறிது ஆறுதல் அளிக்கும் வகையில் நாட்டுப்புறங்களில் திருவிழாக் காலங்களில் நாடகங்களை நடத்திக்கொண்டு வருகின்றார்கள். பத்தொன்பதாவது நூற்றாண்டில் தோன்றி, இருபதாம் நூற்றாண்டில், அறுபது ஆண்டுகளுக்குமுன் மறைந்த தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அருளிய நாடகக் கலைச் செல்வத்தைத் தான் இன்னும் ஸ்பெஷல் நாடக மேடை நடிகர்கள் பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். அவர்கள் அரிச்சந்திரா, வள்ளி திருமணம், பவளக்கொடி போன்ற ஒரு சில நாடகங்களையே திரும்பத் திரும்ப மக்களிடம் காட்டி வருகின்றனர். மக்களும் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இன்னும் சிறப்பாக சுவாமிகள் எழுதிய நாடகங்கள் பல உண்டு. அவற்றைக் கண்டுபிடித்து, சிறந்த, மக்கள் பார்க்காத நாடகங்களை நடத்துவதற்கு முற்பட்டால் நாடகக் கலைக்குச் செய்த நல்ல தொண்டாக அது அமையும்.

சுவாமிகளின் கலைத்திறனைக் கைக்கொண்டு புதிய நாடக ஆசிரியர்கள் தோன்றி, இக்காலத்திற்கேற்றனவாகவும் பழமையான பண்பாடு சிறக்கவும் நாடகங்கள் இயற்ற வேண்டும். ஒரு நாட்டின் நாகரிகம், பண்பாடு, நல்வாழ்வு சிறக்க நாடகத்தால் ஆவன செய்யலாம் என்பதை நாம் கண்டிருக்கிறோம்.

நாடகக்கலைஞர்கள் ஒரு காலத்தில் மதிக்கப்படாமல் இருந்தனர். ஆனால் கலைவாணர் என்.எஸ். கிருஷ்ணன், பேரறிஞர் அண்ணா, அவர்களை ஒத்த அறிஞர்கள் தோன்றி, நாடகக் கலைஞர்களுக்குப் பெருமை சேர்த்தனர். அரசியலிலும் இன்று தலைமை ஏற்று, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் காணுகின்ற,

ஆட்சிப் பொறுப்பை ஏற்றிருக்கும் பேரறிஞர் அண்ணாவின் தம்பி - புரட்சித்தலைவர் திரு. எம்.ஜி.ஆர். அவர்களும் - நாடக உலகில் இருந்து வந்தவரே என்று அறியும்போது, நாடகக் காரனாகிய எனக்கு மெத்த மகிழ்ச்சியுண்டாகிறது.

நாடகம் உயர்ந்தால் நாடு உயரும். நாடகக்காரர்கள் குறிக்கோளுடன் செயல்பட்டல் சிறந்த சமுதாயம் உருவாகும்.

நாடகத்தால் நாமும் நாடும் சமுதாயமும் வாழ வகை செய்வோம். கலைகளைப் பாதுகாப்போம். புதிய பாதை அமைப்போம். முன்னேறியுள்ள உலக நாடுகளுக்குச் சமமாக பல புதிய முயற்சிகளை நாடகத்துறையில் கையாண்டு, மறுமலர்ச்சி காணுவோம்.

நாடும் மக்களும் வாழ கலைத் துறையில் நற்பணியாற்றுவோம். மொழியைப் போற்றி முதன்மையோடு உலகில் வாழ்வோம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகங்களில் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்

கலைமாமணி எம்.கே. துரைராஜ்

பெருமதிப்பிற்குரிய தலைவர் அவர்களே!, தஞ்சை - தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக நாடகத்துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் இராமநரசன் அவர்களே! நடிகமணி டி.வி. நாராயணசாமி அவர்களே! வருகை தந்திருக்கும் பெரியோர்களே தாய்மார்களே! உங்கள் அனைவருக்கும் எனது பணிவான வணக்கத்தைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இருபதாம் நூற்றாண்டு நாடகங்களில் ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பது பற்றிப் பேசும்படி என்னை கேட்டிருக்கிறார்கள். நாடகத்தில், ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பதில், ஸ்பெஷல் என்ற வார்த்தைக்கு விசேஷ என்ற பொருள் கொண்டு விசேஷ நாடகம் என்று சொல்லலாம். மற்ற பயில்முறை நாடங்களுக்கு இல்லாத தனித்தன்மை ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்கு உண்டு.

இங்கே காலையில் நடந்த நிகழ்ச்சியில் தமிழ் நாடகத் தந்தை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளால் எழுதப்பட்ட சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் சில காட்சிகளை நடத்திக் காட்டினார்கள். சிறப்பாக அமைந்திருந்தன. அதில் சாவித்திரியைக் கொல்லத் துரத்தி வந்த சிங்கத்தைச் சத்தியவான் கொன்று அவளைக் காப்பாற்றிவிட்டுக் களைப்பால் பாறை ஒன்றில் படுத்து விடுகிறான். மிரண்டு ஓடிய சாவித்திரி மீண்டும் வந்து நன்றி சொல்வதற்காக அவனை எழுப்புகிறாள். இந்தக் கட்டத்தில் எழுந்த சத்தியவான், சாவித்திரியைப் பார்த்துக் கேட்கிறான்.

பாட்டு

சத்தியவான்:

ஏனோ எனை எழுப்பலானாய் மடமானே
எனக்கதனை உரைக்க வேணும் இசைந்து
  கேட்பேன் நானே

சாவித்திரி:

சிங்கத்தால் நானடைந்த துன்பம் தீர்ந்ததாலே
செய்த நன்றி எண்ணி வந்தேன் சேர்ந்த அன்பினாலே

எனப் பாடுகிறார்கள். தலைவர் அவர்கள் குறிப்பிடும்போது இந்தப் பாட்டு... உரையாடல் தேவையா? அவ்வளவு எளிய நடையில் பாமர மக்களுக்கும் புரியும் வகையில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பாடல் எழுதுவார்கள் என்று சொன்னார்கள். உண்மைதான். ஆனால் எளிய நடையில் மட்டுமல்ல. எந்த எந்தப் பாத்திரங்களுக்கு எப்படி எப்படி எழுத வேண்டும் என்பதையும் அறிந்து அவைகளுக்குத் தக்கபடி எழுதுவார்கள். அதே சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் பின்னால் எமன் காட்சி தருகிறான். அதில் அவரின் பாடல்கள், உரையாடல்களைக் கேளுங்கள்.

பாட்டு

விண்டலமும் மண்டலமும்
எண்டிசை அடங்கலும்
விளங்க நீதி மார்க்கமடுப்பேன் - நால்
வேத விதிப்படி நாளும் நடப்போர்க்கு
மேனுலகம் விடுப்பேன் - நெறி
விட்ட துஷ்டர்களைக் கட்டிவந்து
நரகத்தினிலே விடுப்பேன் - உயிர்
வேதனை மிகவும் கொடுப்பேன் - துண்டாய்
வெட்டி வெட்டி உடல் கெடுப்பேன்
இன்னம் - மேலும் மேலும் பாவிகளைக்
கோபமாகிவெவ்வேறாக்கினைகள்
செய்யத் தொடுப்பேன் - உயர்

(விண்)

வசனம்

அண்டபுவன சராசரங்களையெல்லாம் உண்டு பண்ணிக் காப்பாற்றக்கூடிய எல்லாம் வல்ல ஈசன், படைப்புத் தொழிலைப் பிரம்மனுக்கும், காக்கும் தொழிலை நாரணனுக்கும் அன்னவருக்கே உரிய சங்காரத் தொழிலை எனக்கும் கொடுத்து உதவியிருக்கிறார். இந்த அகில உலகத்திலே உள்ள அத்தனை ஜீவாத்மாக்களின் ஆயுள் பிரமாண கணக்குகளெல்லாம் என் கணக்கனாகிய சித்ரகுப்தன் லிபியிலே அடங்கிக் கிடக்கின்றன. எடுத்த உயிர்கள் இறுதிக் காலத்திலே எனது தரிசனை இல்லாது உடலைவிட்டு உயிர் நீங்காது. இந்தப் பூலோகம், புனர்லோகம், சனர்லோகம்,

சனாலோகம், தபாலோகம், மகாலோகம், சத்தியலோகம், அதலம், விதலம், சுதலம், தராதலம், நிராதலம், மகாதலம், பாதளம் என்று சொல்லப்பட்ட ஈரேழு பதினான்கு லோகங்களிலும் உள்ள அத்தனை ஆத்மாக்களும் எமன் என்ற எனது பெயரைக் கேட்ட மாத்திரத்திலே கிடுகிடுவென்று நடுங்குவார்கள். அந்தத் தாமரை ஆசனனாகிய நான்முக தேவனால் உண்டாக்கப்பட்ட நால்வகை யோனி, எழுவகைத் தோற்றம், எண்பத்துநான்கு லெட்சம் ஜீவராசிகள். இதில் அனுதினமும் உண்டாக்கப்படுவது ஒன்றேகால் லெட்சம் ஜீவராசிகள். அதுவல்லாது வேறொரு ஒன்றேகால் லெட்சம் ஜீவராசிகளின் உயிர்களைக் கவர்ந்துவந்து அவரவர்கள் செய்த பாவபுண்ணியங்களுக்குத் தக்கபடி கஷ்ட சுகங்களை நரக சுவர்க்கமூலமாகக் கொடுத்து வருகிறேன். அல்லாமலும் அச் சங்கார கர்த்தனால் எனக்களிக்கப்பட்டிருக்கும், லாலாயனம், பூவலயம், அட்டைக்குழி, அரணைக்குழி, முட்பீப்பாய், அக்கினிக் குண்டம், பழுக்கக் காய்ச்சிய இரும்புத் தம்பம், தேள், பூரான், செய்யான், பாம்பு முதலிய விஷ ஜந்துக்கள் கூடிய திமிரப்பட ஸ்தானங்களையும், கும்பிபாகம் முதலாகிய நரகங்களையும் கதை, சூலம், பாசம், பிண்டி, வளைதடி, தோமரம் முதலிய ஆயுதங்களையும், நாலாயிரத்து நானூற்று நாற்பத்தெட்டு வியாதிகளையும், சிங்கம், பன்றி, செந்நாய், கரடி முதலிய முகங்களையுடைய கிங்கரர்களையும், சகாயமாகக் கொண்டு நான் எனது ராஜபாரத்தை வெகுநீதியோடு கவனித்து வருகிறேன். நான் நீதியிலிருந்து சற்றாவது தவறி நடப்பேனேயானால் எனது ஆசனத்துக்கு மேலே மயிர் இழையில் கட்டித் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும் பருவதமானது அறுந்து என் சிரசிலே விழுந்து, ஆசனத்திலே கீழே தகத்தக மயமாக ஓடிக்கொண்டிருக்கும் அக்கினி ஆற்றில் அமிழ்த்திவிடும் என்பதில் ஆட்சேபணையில்லை. நல்லது, என்னால் நடத்தப்பட வேண்டிய சட்டதிட்டங்களைக் கவனிக்கிறேன்.

(சந்தப் பாடல்)

நாடுமிரு நாலு திசையாளுகிற பாலர்களில்
நானொருவனாக எனையே
நக்கச்சடைக் கடவுள் தெற்குத்திசைக்கரசு
நத்திக் கொடுத்தபடியே

நீடுதிரசூலமொடு பாசமுயர்வான கதை
நேருபடையாக எதிரே
நீட்டிச்சுழற்றி உயிர் வீட்டிப்பிடித்துடலை
நீக்கிப்பணைத்ததனையே
தேடுபவமான செயலேது தொடர்பான நிலை
கேறிமிகுநீதிமுறையே
செலுத்தித்துஷத்துப்பதைக்கப்பதைக்கச்
சிதைந்துத்தகர்த்தெறியவே
கோடுபல கோரமுகமேவுபடர்கூடி மொழி
கூறுமெனதாணை முறையே
குத்திச்சடத்தைக் கிழித்துக் கிழித்துக்
குறைத்துப்புதைத்திடுவரே.

இப்படியெல்லாம் எழுதும் ஆற்றல் படைத்தவர்கள் தான் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். வண்ணச் சரபம் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடத்தில் தமிழ் பயின்றவர்கள். சந்தப்பாடல்கள் இயற்றுவதிலே சுவாமிகளும் கண்டிராஜா, இராமாயணம் போன்ற நாடகங்களை இயற்றிய நாகை சிவஷண்முகம் பிள்ளை அவர்களும்தான் இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடகப் பேராசிரியர்களில் மிகவும் சிறந்தவர்கள் ஆவார்கள்.

தமிழ் நாட்டில் நாடகம் தோன்றிய காலத்தைக் கணக்கிட்டுச் சொல்ல இயலாது என்றாலும் வள்ளுவர் கூறிய

''கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுவிளந் தற்று.''

என்ற குறள் பாட்டாலும்,

''நாடகத்தால் நின் அடியார் போல் நடித்து''

என்ற மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகத்தாலும் நாடகம் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னமே இந்நாட்டில் இருந்து வந்திருக்கிறது என்பது புலனாகிறது.

இடைக்காலத்திலே இத்தொழில் நசிந்து சிறப்பிழந்து போய் நாடகம் என்றால் அதைப் பார்ப்பதே பாவம் என்று சமுதாயத்திலே ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டிருந்தது. சென்ற 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் காலத்தில் புகழுடன் விளங்கியவர் ஜே.ஆர்.கோவிந்தசாமிராவ். இவர் எழுத்தாளராகப் பணியாற்றி

வரும் சிறந்த தமிழறிஞருமாவார். அக்காலத்திலே மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து காங்லிகர் என்ற மகாராஷ்டிரர் பல நாடகங்களைத் தமிழகம் வந்து நடத்தி வந்தனர். ராவ் அவர்கள் அந்த நாடகங்களைத் தமிழில் தயாரித்துத் தமிழகத்தில் எல்லா இடங்களிலும் நடத்தித் தாமும் நடித்துப் பெரும் புகழ் பெற்று வந்திருக்கிறார். அதே காலத்தில் தூத்துக்குடியில் பிறந்த தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்கள் பல நாடகங்கள் இயற்றித் தாமும் நடித்து மற்றவர்களுக்குப் பயிற்சி அளித்து தமிழகமெங்கும் சீரும் சிறப்புமாக நடத்தி வந்திருக்கிறார்கள். சென்னையில் ஏகை சிவஷண்முகம் பிள்ளை அவர்களை ஆசிரியராகக் கொண்டு ஆலந்தூர் இந்து டிராமாடிக் கம்பெனி, இன்னும் ஆரிய கான சபா போன்ற குழுக்களால் மீண்டும் தமிழ்நாட்டில் நாடகக்கலை புத்துயிர் பெற்று விளங்கி வந்தது. இந்தக் குழுவிலிருந்து விலகி வந்த பிரபல நடிகர்கள் சேர்ந்து நடிக்கத் தொடங்கிய நாடகத்துப் பெயர்தான் ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பது. உதாரணமாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் குழுவிலிருந்து தயாரான திருவாளர் எம்.ஆர். கோவிந்தசாமி, பி.எம். வேலுநாயர், எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா போன்ற ராஜபார்ட் நடிகரும் ஆரியகானசபாவின் நடிகரான ஆர்.எஸ். செல்லப்பா, கே.எஸ். அனந்தநாராயண அய்யர், சென்னை இந்து டிராமாடிக் கம்பெனியைச் சேர்ந்த மனமோகன அரங்க சாமி நாயுடு போன்ற நடிகர்களும் கே.பி. சுந்தராம்பாள், டி.பி. ராஜலட்சுமி, கே.பி. ஜானகி, ஒய்.பி. ஜானகி, பாலாமணி அம்மாள் போன்ற நடிகை நடிகர்களெல்லாம் ஒருவரோ டொருவர் மாறி மாறி இணைந்து நடித்து வந்தார்கள். ராஜநடிகர் சென்னையில் இருந்து வருவார். ராஜநடிகை மதுரையில் இருந்து வருவார். பக்கவாத்தியக்காரர்களும் துணை நடிகர்களும் வெவ்வேறு ஊரிலிருந்து வந்து ஒரு ஊரிலே நாடகத்தில் நடிப்பார்கள். ஒத்திகை (ரிகர்சல்) பார்ப்பதும் கிடையாது. என்றாலும் எல்லோருக்கும் எல்லா நாடகமும் தெரிந்ததால் அவரவர்கள் கற்ற வித்தையின் சிறப்பால் ஒருவரை ஒருவர் வெல்லும் நோக்கத்துடன் பாடியும் பேசியும் நடித்து வருவார்கள். அது தற்காலத்தில் நடைபெறும் பட்டிமன்றங்கள் போல ரசிகர்களுக்கு மிகவும் சுவை தருவதாக இருந்தது. அதனால்தான் மற்ற சபா நாடகங்கள், பாய்ஸ் கம்பெனி நாடகங்களை விட இந்த ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்குத்

தனிச் சிறப்பும் நல்ல வசூலும் உண்டு. நடிகர்களுக்குப் பெருந்தொகை அக்காலத்திலேயே ரூ.300, 400, 500 என்று ஒரு நாடகத்திற்கு ஊதியமாகத் தந்திருக்கிறார்கள். ஸ்பெஷல் நாடகத்தில் திரைக்காட்சிகள் முக்கிய இடம் பெறுவதில்லை. ஒரு முகப்புத்திரை, வீட்டுத்திரை, வீதித்திரை, காட்டுத்திரை என்று நான்கு ஐந்து திரைகளைக் கட்டி நாடகம் நடத்தி விடுவார்கள். அதனால் மற்ற நாடகக் குழுக்கள் செல்ல இயலாத பட்டி தொட்டிகளிலும் ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் கட்டை வண்டிகளிலேயே பயணம் செய்து கிராமத்து மக்களை யெல்லாம் ரசிக்கச் செய்து நசிந்திருந்த நாடகக் கலைக்கு மெருகேற்றித் தலை நிமிர்ந்து நிற்கச் செய்தனர். இந்தப் பெருமை ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்கே சேரும். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்களால் எழுதப்பட்ட 'வள்ளி திருமணம்' நாடகம் 60, 70 ஆண்டுகளாகத் தமிழ்நாட்டில் நடந்து வந்திருக்கின்றது. இன்றும் நடந்து வருகின்றது.

ஏகைசிவசண்முகம் பிள்ளை அவர்களால் எழுதப்பட்ட கண்டிராஜா நாடகம் ஸ்பெஷல் நாடகமாக நடந்து வந்தது. ராஜா தண்டபாணி நாயுடு என்பவர் நடித்து வந்தார். அதற்குப் பின் அந்த நாடகம் நடைபெறவில்லை. சகுந்தலா நாடகம் பி.எஸ். வேலுநாயர்., கே.எஸ். அனந்தநாராயண அய்யர் அவர்களுக்குப் பின் நடைபெறவில்லை. டம்பாச்சாரி என்ற நாடகம் சி.எஸ். சாமண்ணா அய்யர் அவர்களுக்குப் பின் நடைபெறவில்லை. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் 'மனோகரா' என்ற நாடகம் எம்.எஸ். தாமோதரராவ் அவர்களுக்குப் பின் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் நடைபெற வில்லை. ஆனால் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகமாகிய வள்ளிதிருமணம், கோவலன், பவளக்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி, அரிச்சந்திரா போன்ற நாடகங்கள்தான் இன்றைக்கும் ஸ்பெஷல் நாடகங்களாக ஏராளமாக நடிக்கப்பட்டு வருகின்றன.

வள்ளி திருமணம் என்ற நாடகம் கலப்புத் திருமணத்தையும் ஜாதி ஒழிப்பையும், சாவித்திரி நாடகம் பெண்களுக்கு வேண்டிய ஒழுக்கத்தையும் கற்பையும் போதித்தன. கோவலன் நாடகம் பொருட்பெண்டிர் அதாவது விலைமாதர்களால் ஆடவர்களுக்கு ஏற்படும் அல்லல்களை

விளக்கிக் காட்டியது. அரிச்சந்திரன் நாடகம் சத்தியம், உண்மை, வாக்குறுதியைக் காப்பாற்றுதல், பட்ட கடனை எப்பாடு பட்டேனும் கொடுத்தே தீர வேண்டும் என்ற உறுதிப்பாட்டினைப் போதித்தது. இவ்வாறு சமுதாயத் தொண்டில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டது ஸ்பெஷல் நாடகம். அதுமட்டுமல்ல; தேசவிடுதலைப் போராட்டக் காலத்தில் தேசியக் கவிஞர் பாஸ்கரதாஸ் அவர்களால் எழுதப்பட்ட எழுச்சிமிகும் தேசியப் பாடல்களான "பஞ்சாப் படுகொலை", "கெருவமிகுந்த நீலன்" போன்ற பாடல்களை ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் மூலமாக மேடைகளில் பாடிச் சிறை சென்ற தியாகச் செம்மல்கள் ஏராளம் ஏராளம்.

அந்தக் காலத்தில் மதுரை ஜில்லா போர்டு உறுப்பினராகத் திருமங்கலம் தொகுதியிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவரும் தேசிய நடிகருமான பாரதநாட்டுப் பாலக ஊழியன் ஸ்ரீஜத் எஸ்.எஸ். விஸ்வநாததாஸ் அவர்கள் நடிக்கும் வள்ளி திருமண நாடகத்துக்கு அப்போதிருந்த வெள்ளையர் அரசு 144 தடை உத்தரவு பிறப்பித்தது. அன்றைய பத்திரிக்கைகள் எல்லாம் அதைக் கண்டித்துத் தலையங்கம் தீட்டின. தடை உத்தரவை மீறி நாடகம் நடத்தி, கைதாகி 18 மாத சிறைத்தண்டனை பெற்றார் தாஸ் அவர்கள். சிறை வாசம் முடிந்து வெளியே வந்த உடன் முதலாவது நாடகம் விருதுநகரில் நடந்தது. போலீசார் சட்ட விரோதமான பாடல்களைப் பாடக்கூடாது என்று கண்டிப்பான உத்தரவு பிறப்பித்திருந்தார்கள். இரவு நாடகம் தொடங்கிவிட்டது. தாஸ் அவர்கள் முருகனாக வேடந்தாங்கி வருகிறார். கொட்டகை இடங் கொள்ளாத அளவு பல்லாயிரக்கணக்கான ரசிகர்கள் கூட்டம். தாஸ் அவர்கள் மேடைக்கு வந்தவுடனே ரசிகர்கள் எல்லாம் ஒரே குரலில் தாஸ் அவர்களே பஞ்சாப் படுகொலையைப் பற்றிய பாடலைப் பாடுங்கள் என்று கூச்சலிடுகிறார்கள். அமர்ந்திருந்த போலீஸ் மேலதிகாரி எழுந்து 'தாஸ் நீ பாடாதே போய்விடு' என்று உத்தரவிடுகிறார். தாஸ் அவர்கள் போகவில்லை. ரசிகர்களை அமைதியாக இருக்கச் சொல்லி கையமர்த்திவிட்டு போலீஸ் அதிகாரியைப் பார்த்துச் சொன்னார், "அதிகாரி அவர்களே நான் மக்களைத் திருப்திப்படுத்த வந்த மக்கள் கலைஞன்; எனவே நான் பாடுகிறேன். நாடகம் முடிந்து நீங்கள் சட்டப்படி எடுக்கவேண்டிய நடவடிக்கையை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள்"

என்று கூறிவிட்டு உடனே பஞ்சாப் படுகொலை என்ற பாடலைப் பாடி மக்களைக் கண்ணீர் வெள்ளத்தில் ஆழ்த்தி ரசிக்கச் செய்து மறுநாள் கைது செய்யப்பட்டார். இப்படி இன்னும் பல ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் திரு எம்.ஜி. நடராஜபிள்ளை, எம்.எம். சிதம்பரநாதன், எம்.ஆர். கமலவேணி, கே.பி. ஜானகியம்மாள், எஸ்.வி. வாசுதேவநாயர் போன்றோர் தேசியப் பாடல்களைப் பாடி சிறை சென்ற தியாகிகள் ஆவார்கள். பத்திரிக்கைகளும் தேசியத் தலைவர்களும் செல்லாத குக்கிராமங்களிலெல்லாம் ஸ்பெஷல் நாடகம் நடந்து அதன் மூலமாகத் தேச விடுதலை, தெய்வ பக்தி, தீண்டாமை ஒழிப்பு, சமூக சீர்திருத்தம், பால்ய விவாகத் தடுப்பு, மதுவிலக்குப் போன்ற சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை மக்களிடத்தில் எடுத்துச் சொல்லித் தொண்டாற்றிய பெருமை இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஸ்பெஷல் நாடகத்துக்கும் ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்களுக்கும் உண்டு.

முத்துச் சண்முகன்: ஸ்பெஷல் நாடகம் என்று முத்திரை குத்தி, இவ்வாறு வந்தது சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் காலத்திற்குப் பின்னர்தான். அதை உறுதி செய்து சொன்ன நடிகர்கள் எல்லாம் உங்களைப் போன்றவர்கள்தான். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்குப் பின்னர் நன்றாகப் பாடக்கூடிய நடிகர்கள் ஒரு குழுவில் இருந்து பிரிந்துபோய் இன்னொரு குழுவில் சேர்ந்து கொள்ள வாய்ப்பு இருந்தது. அவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவைத்தான் நம்பிக்கொண்டிருக்க வேண்டும் என்ற நிலைமை இல்லை.

ஒரு சிறப்பான சந்தர்ப்பம் வரும்போது ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்கள் தாங்கள் நினைத்த இடங்களுக்கெல்லாம் போவார்கள். கிட்டப்பா, வள்ளி திருமணம் என்றால் வருவார்; இரண்டு பாட்டைப் பாடிவிட்டுப் போய்விடுவார். இதனைத் தான் மக்கள் எதிர்ப்பார்த்திருப்பார்கள். நடிப்பதில்லை; வேடம்கூடப் போடமாட்டார். மேடையிலேறி ஒரு பாட்டுப் பாடுவார். 'மறுபடியும்', 'மறுபடியும்' என்று கேட்பார்கள்; இதனுடன் போய்விடுவார். ஆக ஸ்பெஷல் நாடகத்தின் போக்கே தனியானது. ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர்களுக்கு எந்த ஒரு கம்பெனியையும் நம்பித்தான் வாழவேண்டும் என்ற ஒரு தேவையும் இல்லை. எந்த ஒரு நிலை வந்தாலும் கம்பெனியிலிருந்து பிரிந்துபோய், வேற கம்பெனியில் சேர்ந்து கொள்ளவும் ஸ்பெஷல் நாடகங்களில் நடிக்கவும் அவர்களால் இயலும். ஒரு நாடக ஆசிரியர் குறிப்பிடுவது போல ஏஜண்டைக் கூப்பிடு, அவரைக் கூப்பிடு, இவரைக் கூப்பிடு என்று பலரைப் பல இடங்களில் இருந்து வரவழைத்து ஸ்பெஷல் நாடகம் போட்டுவிடுவார்கள். ஆனால் இந்த ஸ்பெஷல் என்ற பெயர் ஆரம்ப காலத்தில் இருக்கவில்லை. மிகவும் பிற்காலத்தில் வந்தது.

கே.ஏ. குணசேகரன்: பழைய நாடகங்கள் என்று சொல்கிறார்களே, அதாவது, நல்லதங்காள் கதை, வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் போன்ற கதைகளைத் தெரிந்து கொண்டவர்கள் திண்ணைப் பள்ளிக்கூடங்களிலே பாடங்களைக் கற்றுக்கொண்டே ஆங்காங்கே ஒரு ஆசிரியரை உருவாக்கிக்

கொள்வார்கள். இவர்கள் அந்த ஊர்க்கரர்களைக் கொண்டு ஒரு நாடகம் போடுவார்கள்.

இப்பொழுது ஒயிலாட்டங்களெல்லாம் பார்த்தீர்களானால் நடன நாடகமாக மாறி இருக்கிறது. இது ஒரு காலத்தில் ஆட்டமாக மட்டும் இருந்தது. இதுபோல் நாட்டிய நாடகமாக, ஆட்டமாக, கூத்தாக இருந்துவந்த கலைகளில் ஈடுபட்டவர்கள் இவைகளிலிருந்து வெளிப்பட்டு வந்து நகரத்தில் சேருகிறார்கள்.

உதாரணமாக, உடையப்பதேவர் அவர்களைப் பார்க்கலாம். அவர் எங்கள் தாத்தா காலத்திலே கூத்து நடத்திக் கொண்டிருக்கும்பொழுது அங்கே சிறுவனாக இருக்கையில் பின்பாட்டுப் பாடிக்கொண்டிருந்தார். என் தாத்தா பிற்காலத்தில் அந்த உடையப்ப தேவரின் குரலை வளப்படுத்தப் பயிற்சி அளித்தார். தன்னுடைய குரல்வள தாகத்தைத் தணித்துக் கொள்வதற்காக ஒரு வடிகாலைத் தேடி மானாமதுரையிலே போய்ச் சேர்ந்தார். இந்த ஒரு அடிப்படையை வைத்து ஆட்டத்திலேயும், கூத்திலேயும் உருவாக்கப்பட்டு இவர்கள் பின்னால் நகரங்களிலே போய்ச் சேருகிறார்கள். இதுபோல் சேரும்போது பின்னாலேயே வந்துவிடுகிறது இந்த 'ஸ்பெஷல்' என்பது. தெருக்கூத்துக்களுக்கு முன்பு பார்ஸி தியேட்டருக்குப் பின்னாலேதான் இந்த வார்த்தைகளே மக்கள் மத்தியில் வழங்கியது. ஆகவே பேராசிரியர் சொல்லியபடியே ஸ்பெஷல் நாடகம் என்கிற அந்தக் கருத்து பின்னால்தான் தோன்றியிருக்கிறது.

மு. இராமசவாமி: கண்ணப்பத் தம்பிரான் கம்பெனியில் பாடம் படிப்பதற்குப் பக்கத்திலேயுள்ள கிராமத்திலிருந்து ஒரு ஐந்து, ஆறு பேர் வந்து பாடம் படித்துவிட்டுப் போய் விடலாம். இங்கே கண்ணப்பத் தம்பிரான் அவர் பாடத்தைச் சொல்லிக் கொடுப்பார். இது ஸ்பெஷல் நாடகமாகாது. பழனியிலிருந்து ஒருவர், புதுக்கோட்டையிலிருந்து ஒருவர், திருச்சியிலிருந்து ஒருவர், இப்படித் தேர்வு செய்து, இந்த நடிகரைப் போடவேண்டும் என்று - இப்படிக் குறிப்பிட்டுத் தேர்வு செய்து - கூப்பிடுகிறார்கள். மக்கள் விரும்பிக் கேட்கிற அந்த நடிகர்களை அழைத்து வந்து போடுவதுதான் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள். வெவ்வேறு ஆசிரியர்களிடம் படித்தவர்களாக இருப்பார்கள்;

அதனால் இயக்கங்கள் ஏதும் இல்லாமல், பாடுதல் மட்டுமே ஸ்பெஷல் நாடகங்களிலே இருக்கமுடியும். ஏனெனில் ஒத்திகை எதுவும் கிடையாது. வெவ்வேறு ஆசிரியரிடமிருந்து படித்துவிட்டு வந்தவர்கள் ஒரு குழுவாக நாடகம் நிகழ்த்துவதிலிருந்து தொடங்குவதுதான் ஸ்பெஷல் நாடகம் என்று சொல்ல முடியும். கிராமத்து நாடகம் என்பது முன்பிருந்தே வரக்கூடியது. ஸ்பெஷல் நாடகம் பின்னாலே வந்தது. கம்பெனி நாடகங்கள் போடுவது தொடர்ந்து வரக்கூடியது. ஆங்கிலேயர் காலத்திலிருந்து வரக்கூடியது.

மா. நவநீதகிருஷ்ணன்: எஸ்.டி.சுப்புலட்சுமி எந்த நாடகக் குழுவிலிருந்து ஸ்பெஷல் நாடகத்திற்கு வந்தார்?

கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி: எஸ்.டி.சுப்புலெட்சுமி பழமையான நாடகத்திலே இருந்து ஸ்பெஷல் நாடகத்திற்கு வந்தார்கள். எஸ்.டி. சுப்புலெட்சுமியின் தந்தை துரைசாமிப் பிள்ளை அவர்கள் ஒரு தலைசிறந்த நகைச்சுவை நடிகராக இருந்தார். அவருடைய பெண் எஸ்.டி. சுப்புலெட்சுமியை அவர் இருந்த கம்பெனியிலேயே கொண்டு வந்து சேர்த்தார். ஒரே சமயத்திலே எம்.எஸ்.சௌபாக்யத்தையும், எஸ்.டி.சுப்பு லெட்சுமியையும் கொண்டு வந்து சேர்த்தார்கள். அப்பொழுது நான் அந்தக் கம்பெனியில் ஒரு நடிகனாக இருந்தேன். சட்டாம்பிள்ளை நிலையிலிருந்து எஸ்.டி.சுப்புலெட்சுமிக் கெல்லாம் நான் பாடம் சொல்லிக் கொடுத்திருக்கிறேன். இப்பொழுது கம்யூனிஸ்ட் கட்சியிலே புகழுடன் இருக்கின்ற கே.பி.ஜானகி அம்மாள், ஒரு ஸ்பெஷல் நாடக நடிகையாக மதுரையிலே இருந்தவர்கள். துரைராசுக்குத் தெரியும்; ஒரு காலத்திலே அந்த அம்மா விசுவநாததாஸ் ஒரு நாவிதர் என்ற காரணத்திற்காக அவருடன் பெண்வேடம் போட மறுத்தார்கள். அவர் நாவிதர் என்ற காரணத்திற்காக மயில் வாகனத்தின்மீது ஏறி உட்காரக்கூடாது என்று பல ஊர்களில் பலர் கிளர்ச்சிகள் எல்லாம் செய்தார்கள். கடைசியிலே அந்த மயில் வாகனத்திலேயே - அந்த சுப்பிரமணியர் வேடத்தி லேயே - அவர் இயற்கை எய்தும்படியான நிலைமை அவருக்குச் சென்னையிலே கிடைத்தது என்பது உங்களுக் கெல்லாம் தெரியும். அப்படிபட்ட நிலைமை எல்லாம் தமிழகத்திலே உண்டு. நண்பர் இராமசாமி கேட்ட ஒரு கேள்விக்குமட்டும் விளக்கம் சொல்லிவிட்டு நான் உட்கார்ந்து விடுகிறேன்.

தெருக்கூத்து உலகத்திற்கும், ஸ்பெஷல் நாடக உலகத்திற்கும் உள்ள ஒற்றுமை, வேற்றுமை பற்றி இராமசாமி கேட்டார். அந்தக் குழுக்களே தனி. முத்துக் குமாரசாமி பத்தர் என்று தமிழகத்திலே தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தில், மாயவரத்தில் ஒரு பெரிய ராஜபார்ட்காரர் இருந்தார். அந்தக் காலத்திலே இவருக்கு இருந்த புகழுக்கு நிகராக வேறு ஒருவரும் இல்லை. ஒலிபெருக்கி எல்லாம் இல்லாத அந்தக் காலத்தில், அவருடைய அரிச்சந்திரா நாடகம் நடக்கும். அறுவடைக்குப் பிறகு சித்திரை, வைகாசி மாதங்களில் இந்த நாடகங்கள் நடக்கும். மொட்டம் பக்கிரி, சென்னாவூர் செல்வம், வழுவூர் தேனாம்பாள், எஸ்.ஆர். கமலம் இப்படிப் பலபேர் அந்தக்காலத்திலே புகழ் படைத்திருந்தார்கள். அந்தக் குழுக்கள் வேறு; ஸ்பெஷல் நாடகக் குழுக்கள் வேறு. ஸ்பெஷல் நாடகக் குழுக்கள் சுவாமிகளின் நாடகத்தை அடிப்படையாக வைத்துப் பின்னர் அவர்களுடைய நாடகத்தை ஒழுங்குபடுத்திக் கொண்டார்கள். இதற்கு முன்பு இப்படிப் பலபேர் பாடல்களைப் பாடி நடித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். நான் முதலில் சொல்லியவாறு மூன்று நாட்கள் தொடர்ந்து நாடகம் நடக்கும். இன்றைக்கு மூன்று மணிநேரம் நடத்தும் நாடகத்தை அன்றைக்கு மூன்று நாட்கள் நடத்திக் கொண்டிருந்தார்கள். அதற்குக் காரணம் இரவு 11 மணிக்கு நாடகம் தொடங்குவார்கள். பொழுது விடிந்து, சூரிய உதயத்துக்குப் பின்னர்தான் நாடகத்தை நிறுத்துவார்கள். அதனாலே அந்தக் குழு வேறு; இந்தக் குழு வேறு. சக்திவேலு ஆசாரி என்று மதுரை மாவட்டத்தில் ஒருவர் இருந்தார். மூக்கையா வேளார் என்று ஒருவர் இருந்தார். மாரியப்ப சுவாமிகள் சிறிது நாட்கள் இந்தக் குழுவோடு சேர்ந்து மிக நன்றாக நடித்துக் கொண்டிருந்தார் ஒரு காலத்தில்.

இந்த நாடகக்காரர்களைப்பற்றி ஒரு கெட்ட பெயர் உண்டு. இந்த நாடகக்காரர்கள் ஒழுக்கம் கெட்டவர்கள் என்ற ஒரு எண்ணம் இருந்தது பழைய காலத்தில். அதற்கு என்ன அடிப்படைக் காரணம் என்று உங்களுக்குச் சொல்கிறேன்.

தமிழகத்திலே அறுவடைக்குப் பிறகு 3,4 மாதங்கள்தான் நாடகங்கள் நடக்கும். களத்துமேட்டிலே அல்லது கோவில் களிலே காப்புக்கட்டி நாடகங்கள் நடக்கும். அந்த 3 மாதத்திலே நடக்கின்ற 10 நாடகங்களோ, 20 நாடகங்களோ நடக்கின்றதே

இவைகளின் வருமானம்தான் அவர்களின் ஆண்டு முழுவதற்கும் உரிய வருமானம். நாடகம் நடக்கிற காலத்தில் மட்டும் அவர்கள் செல்வாக்காக கையிலே பொருளாதார வசதியுடன் இருப்பார்கள். மறுபடி 8 மாதம் அவர்களுடைய வாழ்க்கை மிகவும் வறுமை உடையதாக இருக்கும். அப்பொழுது கடன் வாங்குவார்கள். மிகவும் துன்பப் படுவார்கள். அல்லது கொடுக்க முடியாத நிலையிலே தவணை சொல்வார்கள். கொடுக்காமல் போவதும், தவறிப்போவதும், ஒழுக்கக் கேடாக வாழ்வதும் உண்டு. செல்வாக்காக இருந்த காலத்தில், செல்வத்தைப் பல வகைகளில் வீணடிப்பது போன்றவைகளில் செலவிடுவார்கள். இப்பொழுது மது விலக்கு இருக்கிறமாதிரி அந்தக் காலத்தில் எல்லாம் இல்லை. அதனால் 3 அல்லது 4 மாத வருமானத்தைப் பல வகைகளிலும் செலவு செய்துவிட்டு எஞ்சிய 8 மாத வாழ்க்கையைச் சரியாக நடத்த முடியாதபடி இன்னல் உற்றனர். அதனால் அவர்களுக்குக் கெட்ட பெயர் வந்தது. இதுதான் அவர்களின் ஒழுக்கக்கேட்டிற்குக் காரணமே ஒழிய நடிகன் மட்டும் தனி சாதியில்லை. நாடகக்காரனிடம் மட்டும் ஒழுக்கம் குறைந் திருந்தது என்பதில்லை. எல்லாத் துறையிலும் வருவாயில்லாத போது அல்லது ஆண் பெண் சேர்ந்து பணிபுரியும்போது, எல்லாத் துறைகளிலும் எல்லா ஒழுக்கக் குறைவான செயல்களும் நடக்க வாய்ப்புள்ளது. ஆயின் நாடகக்காரன் பலபேருக்கும் தெரிந்தவனாக, மக்களுக்கு அறிமுகம் ஆனவனாக, புகழடைந்தவனாக இருப்பதனாலே அது விரைவில் பலபேருக்குத் தெரிந்துவிடுகிறது. அதுபோலத்தான் விரைவில் திரைப்பட நடிகர்களைப் பற்றியும் தெரிந்துபோய் விடுகிறது. வேறு ஒன்றும் இல்லை.

மு.இராமசுவாமி: பழமையான தமிழ் நாடக மரபு தியேட்டர் என்பதற்கும், இந்த ஸ்பெஷல் நாடகம், பின்னர் வந்த பார்ஸி நாடகம் என்னும் இவைகளுக்கிடையே உள்ள தொடர்புகள் என்ன? இந்த நாடக மரபிலே இது எந்தக் கட்டத்தில் இருக்கிறது? ஸ்பெஷல் நாடகத்திற்கும், பார்ஸி நாடகத்திற்கும் என்ன தொடர்பு? இந்தத் தொடர்புகளை இந்தக் கருத்தரங்கிலிருந்து நாம் தெரிந்து கொண்டோமென்றால் தமிழ் நாடக மரபு - தமிழ் தியேட்டர் - என்பதை நாம் அறிந்துகொள்ள ஏதுவாயிருக்கும். இப்பொழுது தனித்தனியாக இரண்டையும்

பேசிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். தெருக்கூத்து என்பதைத் தனியாகவும், ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பதைத் தனியாகவும் பேசுகிறார்கள். இவைகளுக்கிடையில் உள்ள தொடர்புகள் என்ன? தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் இவைகளின் இடங்கள் என்ன? என்று அறிந்துகொள்ள ஏதுவாக இந்தப் பேச்சாளர்களின் பேச்சுக்கள் அமையுமானால் நன்றாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். பேராசிரியர் முத்துச் சண்முகன் அவர்கள் சிலப்பதிகாரம் ஒரு தெருக்கூத்து நாடகம் என்று எழுதியுள்ளார்கள். தெருக்கூத்துதான் ஒரு பழமையான நாடக மரபு என்று நாம் எடுத்துக் கொள்வோமானால் பார்ஸி நாடக மரபில் உருவான இந்த ஸ்பெஷல் நாடகம், இதன் வளர்ச்சி, இதன் தொடர்புகளை நாம் அறிந்தால்தான் இந்தக் கருத்தரங்கின் ஒரு பயனாக அது அமையும் என்று கருதி இனிமேல் கருத்துரைகளை அதை நோக்கி அமைத்துக் கொண்டால் நலமாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி: ஒரு நாட்டிலே பிற மதத்தின் தாக்குதலோ, பிற மொழியாட்களுடைய ஆட்சியோ வேருன்றுமானால் அந்தச் செல்வாக்கு எங்கெல்லாம் ஓங்குமோ, அங்கெல்லாம் அந்தந்தக் கலைகளினுடைய பிரதிநிதித்துவம் பிரதிபலிக்கும் என்பது நாம் கண்கூடாகக் காணவேண்டிய ஒன்று. தஞ்சையிலே மராட்டிய ஆட்சி நீண்ட காலம் நிலைத்திருந்தது. சோழர் காலத்துக்குப் பின்னர் இங்கு நாயக்கர் ஆட்சி நிலைந்திருந்தது. அதனாலே தெலுங்குக் கம்பெனிகள் இங்கே வருவதற்கும், மராட்டிய நாடகங்கள், பார்ஸி நாடகங்கள் இங்கே வருவதற்கும் இந்த ஆட்சியில் இருந்தவர்கள் துணைபுரிந்திருக்கக்கூடும். ஒருவருடைய செல்வாக்கைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு, ஓரளவு பொருளாதார வசதியைக்கொண்டு அவர்கள் இங்கே வந்தார்கள். அவர்கள் இங்கே வந்து அவர்களுடைய நாடகங்களை நடத்திக் காட்டும்பொழுது, இங்கே நம்முடைய தெருக்கூத்திலே இல்லாத - நம் நாடகங்களிலே இல்லாத - சில கவர்ச்சியான அம்சங்கள் அவைகளில் இருந்ததால் அதைப் பின்பற்றித் தமிழ் நாடகமும் வளர்ந்திருக்கக்கூடும். அதைப்போல் தமிழ் நாடகத்தைப் பின்பற்றி இங்கு வந்த தெலுங்கு நாடகங்கள் தோல்வியுற்றுப் போனது எனக்குத் தெரியும். இதைப் போலவே கன்னடத்திலிருந்து கொப்பி வீரண்ணா கம்பெனி

எல்லாம் நீண்டநாள் நாடகம் நடத்தமுடியாதபடி தோல்வி அடைந்து போனதும் எனக்குத் தெரியும். இதே தஞ்சை நகரத்திலே பிறந்த டி.எஸ்.நவாப் ராஜமாணிக்கம்பிள்ளை அவர்கள் மூன்று ஆண்டுகள் தொடர்ந்து ஆந்திராவில் அவரது நாடகங்களை நடத்தி வெற்றிக் கொடி நாட்டினார். கேரளாவில் அவரது நாடகங்களை மிகச் சிறப்பாக நடத்தியதன் விளைவாகத்தான் இன்றும் கலாச்சாரப் பரிவர்த்தனை நடந்து கொண்டு இருக்கின்றது. இந்த நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்கள்தான் ஐயப்ப நாடகத்தைக் கேரளாவில் நடத்தி மிகப் பெரியதான ஒரு புகழைத் தேடிக்கொடுத்தார். இத்தகைய சிறப்பு தமிழ் நடிகனுக்கும் உண்டு.

அஸ்வகோஷ்: புதுப்புதுச் செய்திகளைக் கேட்பதற்காக வந்திருக்கிறோம். நீங்கள் அனுபவப்பட்டவர்கள். எங்களுக்குச் சில அபூர்வமான செய்திகளைச் சொல்வீர்கள் என்று நினைக்கும் எங்கள் எதிர்பார்ப்பை வீணடித்திடக்கூடாது. இந்தப் பல்கலைக்கழகத்துக் கருத்தரங்குகளிலே சில புதிய தகவல்களை, ஆழமான நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்ல வேண்டும். இந்த நாடகத்தைத் தொடர்புபடுத்தி, தொடர்பு நிகழ்ச்சிகளைச் சொன்னால் நலமாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

முத்துச்சண்முகன்: சிலப்பதியாரத்தை நான் தெருக்கூத்து என்று சொல்லக் காரணம் உண்டு. இன்றைக்கு இருக்கின்ற தெருக்கூத்தெல்லாம் சிலப்பதிகாரத்தில் இருக்கின்ற தெருக்கூத்து. இன்றைக்கு இருக்கின்ற தெக்கூத்தினுடைய உண்மை வடிவம் என்ன? இராமசுவாமி, தெருக்கூத்து தெலுங்கு நாடகத்திலிருந்து வந்திருக்குமோ என்று சந்தேகப்படுகிறார். திண்ணைப் பள்ளித் தெருக்கூத்து பழைய தெருக்கூத்து இல்லை. நமது நாடக வடிவத்திலே, நமது பழமையான நாடக வடிவத்திலே இன்று எஞ்சி இருப்பது தெருக்கூத்து. இந்தத் தெருக்கூத்தை இன்று நீங்கள் தனியாக வைத்து ஆராய முடியாது. இந்தத் தெருக்கூத்தைக் கேரளாவின் கதகளி, ஆந்திராவின் வீதிநாடகம், கருநாடகத்தின் யட்சகானம் இப்படிப் பல பண்பாட்டோடு இருக்கக்கூடிய நாடகங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால்தான் இன்றைய தெருக்கூத்தினுடைய உண்மையான வடிவம் நமக்குத் தெரியும். ஆகையால் நீங்கள் தனியாகத் தெருக்கூத்தைப் பிரித்து வைத்து ஆராய்ச்சி

தெய்தால் அது நன்றாக இருக்கும். இனி, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகம். காலையிலேயும் சொன்னார்கள்; இப்பவும் சொன்னார்கள்; ஐயா, நல்ல கருத்தைச் சொன்னார்கள். கடைவீதியில் விற்ற $1^1/_2$ அணா, $2^1/_2$ அணா புத்தகத்தை வைத்துக்கொண்டு நாடகமாக ஆக்கினார் என்று! மிகவும் அடிப்படையான ஒரு தப்பு என்னவென்றால், ஏதாவது ஒரு கட்டுரையாவது சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகக் கோட்பாடு என்ன என்பது பற்றியோ, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங் களுடைய கொள்கைகள் என்ன என்பது பற்றியோ, ஒன்றும் சொல்லவில்லை. அவர் நாடகத்தில் ஒரு புதுவடிவத்தை உண்டாக்கி இருக்கிறார். அதனுடைய கொள்கையைப்பற்றி யாராவது ஏதாவது பேசுவார்கள் என்று எதிர்பார்த்தேன். யாரும் பேசவில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கு நாடகத்தைப் பற்றி ஒரு கொள்கை இருக்கிறது. நாடகத்தைப்பற்றி ஒரு கோட்பாடு இருக்கிறது. அந்தக் கோப்பாட்டிலே அவருடைய நாடகத்தொடர்பு இருக்கிறது. அந்தக் கோட்பாடு என்ன? அதைத்தான் நாம் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். அந்தக் கோட்பாட்டைக் கண்டுபிடிப்பதற்குப் பல முயற்சிகள் செய்யவேண்டும். அவர் தெருக்கூத்தைக் கெடுக்கவில்லை. சுவாமிகள் அதற்குப் புதுவடிவம் கொடுத்தார். பாண்டி நாடு உட்படத் தெருக்கூத்து தமிழ் நாட்டிலே ஆடப்பட்டது. ஆனால் இன்றைக்குப் பாண்டி நாட்டிலே, வட ஆற்காடு, பாண்டிச்சேரி முதலிய இடங்களில் சில தெருக்கூத்து ஆடும் குடும்பங்கள் இருக்கின்றதே தவிர, தென் பகுதியில் இல்லை. திருச்சிக்குத் தெற்கே போனால் அங்கே தனித்தனிக் குடும்பங்கள் நாடகத்தை நடத்துகிறார்களே அன்றி நல்ல தெருக்கூத்து இல்லை. முதன் முதலில் நான் மதுரைக்குப் போய்த் தெருக்கூத்தைப்பற்றி ஆராய்ச்சி செய்யலாம் என்று சுண்ணாம்புக்காரத் தெருவிற்குப் போய், நாடகப் பாடத்தைக் கேட்டேன். அவர்கள் குரு பூஜை எல்லாம் கொண்டாடு வார்கள், தெருக்கூத்தைப்பற்றி ஆராய்ச்சி செய்யப்போகிறேன் என்று சொன்னவுடன் அவர்கள் என்னிடம் கொடுத்தது சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்தைத்தான். சுவாமிகள் நாடகத்தைத்தான் இன்றைக்கும் தெருக்கூத்து என்று சொன்னார்கள். இன்றைக்கும் சுவாமிகள் நாடகத்தைத்தான் தெருக்கூத்திலே ஆடுகிறார்கள். எந்தக் கிராமத்திற்குச்

சென்றாலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்களை ஆடக்கூடிய அந்தச் சிறப்புக் குழு இருக்கிறதே அவர்கள் சுவாமிகள் பரம்பரையிலே வந்தவர்கள். அவர்கள் பரம்பரையாகப் பாடம் கேட்டு ஆடி வருவதாக ஒவ்வொரு கிராமத்திலேயும் சொல்கிறார்கள். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் செய்த ஒரு பெரிய வெற்றி என்னவென்றால் தெருக்கூத்துக்கு ஒரு புதிய வடிவம் கொடுத்ததுதான். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகத்திற்கும் தெருக்கூத்திற்கும் வேறுபாடு என்ன என்பதை அறிவது நல்லது. சுவாமிகள் நாடகத்தில் கட்டியங்காரன் பாடுவான்; பாடலைப் பாடிவிட்டுப் பாடலின் கருத்தை அப்படியே உரைநடையில் சொல்வான். இது தெருக்கூத்தினுடைய ஒரு கூறு. தெருக்கூத்தில் இதனை அப்படியே பார்க்கலாம். கூத்து நடிகன் முதலிலே வேடம் கட்டிக்கிட்டு ஆடுகிறான். தாளம் போட்டு ஆடுகிறான். ஆனால் என்ன பாடுகிறான் என்று தெரியாது; பொது மக்களுக்கும் தெரியாது. தாளத்தை நிறுத்திவிட்டு, ஆட்டத்தை நிறுத்திவிட்டு உரையாடலில் பேசுகிறான். ஆனால் அதே நேரத்தில் சம்பந்த முதலியார் அப்படிச் செய்யவில்லை. ஆனால் இவருடைய நாடகக் கொள்கை வேறு. சுவாமிகளின் நாடகக்கொள்கை வேறு. இந்த முறையில் நாம் நமது ஆராய்ச்சியை அணுகலாமே ஒழிய அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகப் பிய்த்துப் பிய்த்துக் கொடுப்பதால் ஆராய்ச்சி முற்றுப்பெறாது. கால வரையறையையும் நிர்ணயிக்க முடியாது. இந்த முறையில் ஆராய்ச்சி நடைபெற வேண்டும் எனக் கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

அஸ்வகோஷ்: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தெருக்கூத்திற்குப் புதிய வடிவம் கொடுத்தாக ஐயா அவர்கள் சொன்னார்கள். அந்தக் கருத்தில் எனக்கு முழுமையான உடன்பாடு இல்லை. காரணம் என்னவென்றால், தெருக்கூத்துக்கு ஒரு புதிய வடிவம் கொடுத்துச் சுவாமிகள் அப்படிப்பட்ட நாடகங்களை உருவாக்கி இருந்தால், அந்த வடிவம் வளர்ச்சி அடைந்து தெருக்கூத்து அழிந்திருக்கும். சுவாமிகள் உருவாக்கியதில் தெருக்கூத்தின் கூறு இருக்கிறது என்று வேண்டுமானால் சொல்லலாமே தவிர, தெருக்கூத்துக்குப் புது வடிவம் கொடுத்தார் என்று சொன்னால் தெருக்கூத்து வடிவம் அழிந்துபோய் இன்றைக்குத் தெருக்கூத்தே இல்லாமல் போயிருக்கும். அதோடு தெருக்கூத்து என்பது நம் மண்ணிலே சங்க

காலத்திலிருந்து வெவ்வேறு வடிவத்தில் இருந்திருக்கலாம். சங்கம் மருவிய காலத்திலே வேற வடிவத்திலே இருந்திருக் கலாம். அந்த வடிவங்கள் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. இன்று கிராமப்புற, மக்கள் மத்தியிலே, பல்வேறு உழைக்கும் மக்கள் மத்தியிலே, வெவ்வேறு வடிவங்களில் வெவ்வேறு கூத்துக்கள் ஆடப்படலாம். அது வேறு செய்தி. ஆனால் தெருக்கூத்து என்பது நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கூறுகளை உள்ளடக்கி உள்ளது. இங்கே, பக்தி இயக்கம் தமிழ் நாட்டில் 6,7 நூற்றாண்டுகளில் வந்தது. இக்காலக் கூத்தில் முழுவதும் பக்தி இயக்கம் பரவிக்கொண்டிருந்தது. அங்கே இந்தியா முழுவதும் பொதுவாக இருக்கக்கூடிய மொழி சமஸ்கிருதம். பக்திக் கருத்துக்களைச் சொல்வதற்காக, அந்த சமஸ்கிருத நாடகத்தினுடைய உத்திகளும், கூறுகளும் இங்கு தெருக்கூத்து வடிவத்தில் வந்துள்ளன. தெருக்கூத்து மட்டுமல்ல. ஒவ்வொரு பகுதியில் இருக்கக்கூடிய கிராமியக் கலைகளின் கூறுகளிலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் பாதிப்புக்கள் இருந்திருக்கின்றன. அங்கேயிருந்துதான் - குறிப்பாகத் தமிழ் நாட்டிலே - இந்தத் தெருக்கூத்து வடிவம் உருவாகியிருக்க முடியும். இதிலே ஏற்பட்டுள்ள மாற்றங்கள் அனைத்தும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தி னால் ஏற்பட்டவை என்று சொல்ல முடியாது. ஆயின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கூறுகள் தெருக்கூத்தில் உண்டு என்ற அளவில் ஏற்பதுதான் சரியாக இருக்கும்.

டி.வி. நாராயணசாமி: அப்பொழுது, சமஸ்கிருதத்திலிருந்து தான் தெருக்கூத்து உண்டாகியது என்று சொல்கிறீர்களா?

அஸ்வகோஷ்: சமஸ்கிருதத்திலிருந்து தோன்றியது என்று நான் சொல்லவில்லை அதிலிருந்து உண்டானது அல்ல. இதை நான் தெளிவுபடுத்துகிறேன்.

டி.வி.நாராயணசாமி: ஒரு கலையை இசைவடிவில் மாற்றிப் பாடுமளவிற்கு மக்கள் சிறந்த வல்லுநர்களாக இருந்திருக் கிறார்கள் என்று பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் சொல்லப் பட்டிருக்கும் கருத்தை அஸ்வகோஷ் அவர்கள் எடுத்துச் சொன்னார்கள். தெருக்கூத்து போன்ற கலை வட மாநிலங்களில் இல்லை. இப்போதைய யட்ச கானத்திற்கும், இவர் சொன்ன மாதிரி வீதி நாடகத்திற்கும், கதகளிக்கும், தெருக்கூத்திற்கும் சில ஒற்றுமைகள் இருக்கலாம். அதனால்

தெருக்கூத்து அங்கிருந்து இங்கு வந்தது என்ற கருத்து சரியில்லை. இது ஆதிகாலத்தில் இருந்தே இங்கு இருக்கிறது.

அஸ்வகோஷ்: நாடகக் கூறுகள் ஒவ்வொரு மாநிலத்திலும் இருக்கக்கூடிய கிராமியக் கலைகளில் காணப்படுகின்றன. இக்கூறுகள் தெருக்கூத்திலும் உண்டு; யட்ச கானத்திலும் உண்டு; வீதி நாடகத்திலேயும் உண்டு; இராமலீலாவிலும் உண்டு. எல்லாக் கிராமியக் கலைகளிலும் அந்தந்தப் பகுதியில் இருக்கக்கூடிய நாட்டுப்புறக் கூறுகள் உண்டு.

முத்துச்சண்முகன்: தெருக்கூத்திலே இருந்து சுவாமிகளுடைய நாடகங்கள் படிப்படியாக மாறி வளர்ந்து வந்துள்ளது என்றால் தெருக்கூத்து அழிந்துவிட்டது என்று சொல்கிறார்களா?

அஸ்வகோஷ்: ஆமாம்.

முத்துச்சண்முகம்: இன்றைக்குப் பார்த்தீர்களானால் சுவாமிகள் நாடகங்கள் பெரும்பான்மையாக ஆடக்கூடிய பகுதிகள் திருச்சி மாவட்டம், மதுரை மாவட்டம், இராமநாதபுரம் மாவட்டம் போன்றவைகள்தான். இவைகளுக்கு வடக்கே போகவில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் புகழடைந்து மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்படும் மாவட்டங்களில் அல்லது பகுதிகளில் தெருக்கூத்து மறைந்திருக்கிறது. இவருடைய நாடகங்கள் வரவேற்கப்படாத வடாற்காடு, தென்னாற்காடு, பாண்டிச்சேரி பகுதிகளில் தெருக்கூத்து இன்றும் நிலைபெற்றுள்ளது. சுவாமிகள் நாடகங்கள் வரவேற்கப்படும் இடங்களில் தெருக்கூத்து படிப்படியாக வளர்ந்து மாறியிருக்கிறது. ஏனெனில் தெருக்கூத்திலிருந்து பல கூறுகளைச் சுவாமிகள் எடுத்துவிட்டார். அதனால் பழைய தெருக்கூத்தை நீங்கள் பார்க்கமுடியாது. ஆங்காங்கே அந்தக் குடும்பங்களைப் பார்க்க இயலுமேதவிர, பழைய தெருக்கூத்தைப் பார்க்க இயலாது.

அஸ்வகோஷ்: ஒரு சிறிய கேள்வி. தமிழ்நாடு முழுவதும் தெருக்கூத்து ஏதோ ஒரு வழிநின்று, சங்கரதாஸ் தோன்றி அவர் புதுமைகளைப் புகுத்தி மாற்றங்கள் செய்த இடங்களில் மட்டும் அது மாறுபாடு அடைந்து மற்ற இடங்களில் அப்படியே இருக்கிறது என்று சொல்கிறீர்கள். இப்படி வரமுடியுமா?

மு.இராமசுவாமி: திருமலை மெச்சன் வகையறா தெருக்கூத்தைப் பார்ப்பதற்காகப் போயிருந்தேன். மிகவும் துன்பப்பட வேண்டியதாகிவிட்டது. ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என்று சொல்கிறீர்கள் அல்லவா? இதைப்போலவே ஒரே ஜாதியில் மெச்சன் பட்டம் வாங்கியவர்கள் இந்த நாடகத்தை ஆடுகிறார்கள். எந்தவிதமான கூத்துகளும் இதில் கிடையாது. எதிரெதிர் நின்று பேசிக்கொண்டு போனார்கள். இரண்டே இரண்டு பேர்தான் இருக்கிறார்கள். பங்காளிகள் தகராறினால் நடிக்க மாட்டோம் என்று சொல்கிறார்கள். நாங்கள் போய் நீங்கள் எங்களுக்காக நடிக்க வேண்டும். உங்கள் நடிப்பையும் நாடகத்தையும் எப்படி என்று பார்க்க வந்திருக்கிறோம் என்றதும் மேடையிலேறிதான் நடிக்க வேண்டும் என்கிறார்கள். கூத்துக்களினுடையே சில அடவுகள், சில கூறுகள், சில ஆட்டங்கள் இவர்களுடையதாக இருந்தது. இதில் எனக்கு எந்த முறைப்பாடும் தோன்றவில்லை. திரு.எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் கூட, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நன்றாகச் செய்திருக்கிறார் என்று சொல்கிறார். நான்கூட இதுபோன்ற ஒரு கருத்து வைத்திருந்தேன். ஆனால் அவர் செய்தது சரியா என்று பார்க்கும்பொழுது அது கொஞ்சம் நெருடலாய் இருக்கிறது. ஏனெனில், இதில் பார்ஸி தியேட்டரினுடைய ஒரு பாதிப்பும் இருக்கிறது. இந்தப் பார்ஸி தியேட்டரின் பாதிப்புக் காரணமாகச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இந்தத் தெருக்கூத்துக்கு அந்தஸ்து கொடுக்கவேண்டும் என்று சில காரியங்கள் செய்திருக்கிறார். மிகத் தூய்மையான நல்ல மனதோடு செய்திருக்கிறார்; ஆயின் தெருக்கூத்து தரையிலிருந்து மேடைக்குப் போகும் பொழுது என்னென்ன கூறுகளை விட்டுக் கொடுக்க வேண்டும் என்று இருக்கிறது பாருங்கள்... அது இல்லாமல் அறையுங் குறையுமான தன்மை வந்திருக்கிறதாக எனக்குப்படுகிறது.

அஸ்வகோஷ்: தெருக்கூத்துக் கூறுகள், நாடகத்தின் கூறுகள் என்னும் இவைகளின் கலப்புத்தான் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள். இந்தமாதிரிப் பார்க்கும்பொழுது தெருக்கூத்து தனி; பார்ஸி நாடகம் தனி. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஒரு புது வடிவத்தை உருவாக்கி இருக்கிறார்.

தெருக்கூத்து, பார்ஸி நாடகம், இரண்டையும் கலந்து சுவாமிகள் ஒரு புது வடிவத்தை உருவாக்கி இருக்கிறார்.

எல்.எஸ்.இராசகோபால்: நான் கேரளாவிலே இருந்து வருகிறேன். எந்தவிதமான எதிர்மறுப்பான கருத்தும் எனக்கு இல்லை. நான் பேசுகிற தமிழில் மலையாளம் கலந்து இருக்கும். அதற்காக மன்னிக்க வேண்டும். காலையில் ஒருவர் பேசினார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ‘சூத்திரதாரி’ என்று ஒரு பார்ட் போட்டு ‘வணக்கம்’ சொல்வார் என்று. மிகவும் பழமையான நாடக வடிவம் என்று கேரளத்திலே ஒன்று இருக்கிறது. அது ‘கூடியாட்டம்’ என்று அழைக்கப்படும். அதனுடைய சரியான பெயர் ‘சாக்கையர் கூத்து’ என்பது. அது தமிழ் மரபிலே வந்தது. ‘தில்லைச் சேவடி புலம்புவாய்’ என்று சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதில் சிவ தாண்டவத்தைப்பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்தச் சாக்கியர்தான் அங்கே இருந்திருக்கிறார்கள். இங்கேகூட நிறையக் கல்வெட்டுக்களில் 11ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் சாக்கையர் இங்கே இருந்ததாகத் தெரிகிறது. இத்தகைய மாதிரி தமிழ் மரபுகளை எல்லாம் நீங்கள் அங்கே வந்தால் பார்க்கலாம். இப்போது அங்கும் படிப்படியாக மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. அந்தக் கூடியாட்டத்தில் சூத்திரதாரர் ஆட்டத்தின் முன்னால் வந்து கதையைச் சுருக்கமாகச் சொல்வார். அதுக்குப் பேர் நம்பியார் தமிழ். ‘தமிழ்’ என்று சொன்னால் மக்கள் மொழி என்று பொருள். இன்னொருவர் சொன்னார், சங்கரதாஸ், கோவலன் கதையிலே சிறிது மாறுதல் செய்திருக்கிறார் என்று. கண்ணகி பிறந்தது; தெய்வமாக வந்தது - இதே கருத்து மலையாளத்திலே மன்னார்பாட்டு என்று ஒன்று உண்டு. 41 நாளைக்குத் தேவிக்கு ஒரு கோலம் (இரங்கோலி) போட்டு இந்த மன்னார் பாடுவார்கள். அந்தப் பாட்டிலே ‘தேவியாள் கதை’ என்று ஒன்று வருகிறது. அது முழுக்க முழுக்க, கண்ணகி - கோவலன் கதைதான்.

சிவபெருமானுடைய குழந்தை இது. இக்குழந்தை காலில் சலங்கையுடன் ‘தெற்கம் கொல்லா’ என்ற இடத்தில் இருந்து அரசனுக்குக் கிடைத்ததாகப் பேசப்படுகிறது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் பல கருப்பொருள்கள் கேரளத்திலிருந்து வந்திருக்கலாம். இங்கிருந்தும் அங்கு சென்றிருக்கலாம். கேரளக் கூடியாட்டம் பற்றிப் பேசுகிறவர்கள் எல்லோரும் அதில்வரும் கதைகளைப்பற்றித்தான் பேசுகிறார்களே தவிர, அதன் வரலாற்றை அல்ல. கூடியாட்டம், சாக்கையர் கூத்து என்னும் வார்த்தையால் பயன்படுத்தப்படவில்லை. கூடியாட்டம்

கதைகளில் இன்றைக்குச் சற்றேறக்குறைய 250 ஆண்டுகள் ஆகின்றது. அதற்கு முன்பு இந்த ஆட்டத்திற்குக் கதைகள் இல்லை. கூடியாட்டம் என்பது ஆயிரம் ஆண்டுகளாக இருந்து வருகின்றது. அது ஒரு தெய்வீக ஆற்றலால் அழியாமல் போற்றிப் பாதுகாக்கப்படுகிறது. அரசாங்கத்திலிருந்து நிறைய உதவிகள் செய்யத் தயாராக இருக்கிறார்கள். குரு இலட்சக்கணக்கில் கிடைப்பான். ஆனால் ஒரு நல்ல சீடன் கிடைப்பது கடினம் என்ற பொருளில் ஹிந்தியில் ஒரு வழக்கு உள்ளது. கூடியாட்டத்திற்கு இப்பொழுது இரண்டு குருக்கள் தான் இருக்கிறார்கள். உதவிப்பணம் கிடைக்கும் என்றால் நிறைய சீடர்கள் கிடைப்பார்கள். என் கருத்துப்படி இது தமிழ் மரபு. இம்மரபைப்பற்றி அறிய தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் இருந்து யாராவது அங்கு வந்து ஆராய வேண்டும் என்பது என் விருப்பம்.

முத்துச்சண்முகன்: எனக்கு ஒரு சந்தேகம். கூடியாட்டம் முழுக்க முழுக்க சமஸ்கிருதமாக இருக்கிறதே! அதைப் பார்த்தவுடன் எனக்கு ஐயம் வந்தது. நான் இரண்டு, மூன்று முறை பார்த்தேன். அது முழுக்க சமஸ்கிருதமாக இருப்பதால் அதைச் 'சாக்கையார் கூத்து' என்று சொல்லலாமோ என்று எனக்குச் சந்தேகமாயிருந்தது.

எல்.எஸ். இராசகோபால்: அது சரிதாங்க. ஒரு காலத்தில் சமஸ்கிருதம் அரசால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட மொழியாக இருந்தது. இம்மொழி மாற்றம் நடந்த காலம் உங்களுக்குத் தெரியும்.

முத்துச்சண்முகன்: சமஸ்கிருதத்தில் மிகத் தொன்மையான பாஸனுடைய நாடகங்களை நடத்துகிறார்கள். பாஸன் எப்பொழுது எழுதினார் என்று யாருக்கும் தெரியாது. இப்பொழுது பிரபலமாயிருக்கும் 'ஹல்லோ'வினுடைய நாடகமும் அங்கே நடக்கிறது. மத்தவிலாசப் பிரகசனமும் அங்கே நடக்கிறது. அதனுடைய ஒருபகுதி மட்டும் நடக்கிறது. மீதிப்பகுதிகளில் கொஞ்சம் புத்தமதம் பற்றியெல்லாம் வருவதால் அவைகளை விட்டுவிட்டார்கள். இன்றியமையாத பகுதிகளைமட்டும் சேர்த்து நாடகம் நடத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

எல்.எஸ். இராசகோபால்: இந்தக் கூடியாட்டத்துக்கெல்லாம் ஒரு 'ஆட்டப்பிரகாரம்' என்ற ஒன்றை எழுதி வைத்திருக் கிறார்கள். அதில் எந்த ஆட்டத்தை எப்படி ஆடவேண்டும் என்று சொல்லி வைத்திருக்கிறார்கள். நீங்கள் அதைப் படித்துப் பாருங்கள். அதைப் படித்தால் இன்னும் உங்களுக்கு நன்றாக விளங்கும். அந்த மலையாள மொழி மிக எளிமையாக இருக்கிறது. இப்போதுள்ள மலையாளம் இல்லை. பழைய மலையாளம்.

கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி: இது சேரர்கள் அண்ட தமிழகமாக இருந்த காலத்தில் அங்கு தோன்றியிருக்கலாம். பின்னர் சமஸ்கிருதமொழியில் எழுதப்பட்டிருக்கலாம்.

செ.உலகநாதன்: தெருக்கூத்திலிருந்து ஸ்பெஷல் நாடகம் வந்ததா என்பது பற்றி ஐயப்பாடு எழுந்தது. திரு. அஸ்வகோஷ் சொன்ன கருத்துக்களில் சில கருத்துக்களை ஏற்றுக் கொள்கிறேன். ஏனென்றால் தெருக்கூத்திலிருந்து ஸ்பெஷல் நாடகம் வந்திருக்க முடியாது. ஏனெனில் தெருக்கூத்து ஆடக்கூடியவர்கள் திருத்தணிகை வட்டாரத்தில், செங்கல்பட்டு மாவட்டத்தில் பலர் இருக்கிறார்கள். எங்கள் முன்னோர்கள் தெருக்கூத்து நடிகர்கள். என்னுடைய தந்தையார் ஸ்பெஷல் நாடக நடிகர். ஸ்பெஷல் நாடகம் என்றாலே ஒரு மாறுபாடு. நான் ஏற்கெனவே என் கட்டுரையிலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் திருப்பம் கொண்டு வந்தார் என்று சொன்னேன். அதாவது பார்ஸி நாடகக்காரர்களையும், மகாராஷ்டிர நாடகக்காரர்களையும், ஆந்திரா நாடகக்காரர்களையும் பார்த்து இந்தத் தெருக்கூத்து நாடகம் வரையறை இல்லாமல், காட்சி ஜோடனை இல்லாமல், காட்சி, களம் போன்ற வரையறை இல்லாமல் நடந்ததால் அவர் இதை விரும்பாமல் தனித்து நின்றார். அங்கே ஒழுக்கக்கேடும் இருந்ததனால், நாடகம் வீழ்ச்சி அடைந்தது. தெருக்கூத்து நடிகர்கள் சாராயம் குடித்துவிட்டு ஒழுக்கக் குறைவாக நடந்து கொண்டார்கள். ஆனால் நான் எல்லோரையும் அப்படிச் சொல்லமாட்டேன். அவர்களில் பெரும்பாலோர் ஒழுக்கக்கேடு உள்ளவர்களாகப் படிப்பினை இல்லாமல் இருக்கிறார்கள். அவர்கள் நன்றாக ஆடுவார்கள். எல்லோராலும் பாட முடியாது. நன்றாகக் குதிப்பார்கள். அது மாதவி ஆடிய

பதினோராடல்கள் வழியாக வந்த ஆட்டம்தான். மலையாள அறிஞர் சொன்ன அந்தக் கருத்தை நான் ஏற்றுக் கொள்கிறேன். மாதவி நாட்டிய நன்னூலைக் கடைப்பிடித்து ஆடிய பதினோராடல்கள் வடமொழியிலிருந்து வந்ததா, தமிழ் மொழியிலிருந்து வந்ததா என்ற ஆராய்ச்சி எனக்கு இப்பொழுது தேவை இல்லை. நாட்டிய நன்னூலை நன்குக் கடைப்பிடித்து மாதவி ஆடிய பதினோராடல்கள்தான் பிற்காலத்தில் கூத்துக்கு அடிப்படை. தனியாகக் கூத்து என்பது எதுவும் கிடையாது. கண்ணனுடைய வரலாறு, புராண வரலாறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு மாதவி ஆடினாள். அதையே தெருக்கூத்தாகப் பிற்காலத்தில் ஆடினார்கள். அந்தப் படிப்பினை இல்லாததாலும், எழுந்தறிவு இல்லாததாலும், கலைநுட்பம் தேய்ந்துவிட்டதாலும், அதிலுள்ள செப்பம் இதில் இல்லை. மாதவி ஏழு ஆண்டுகள் கலையைக் கற்றுக் கொண்டு ஆடினாள். அதுபோலக் கலையறிவு இல்லாத மக்கள், தெருக்கூத்தினாலே இக்கலையைச் சிதைத்து விட்டார்கள். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அதைப் பார்த்து மனம் வருந்தி மாறுதல் செய்தார். சுவாமிகள் மிகச்சிறந்த தமிழறிஞர், மிகச்சிறந்த இசை மேதை. அவருடைய தந்தையாரே இராமாயணப்புலவர். இந்த இராமாயணத்தையும் மகா பாரதத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் தெருக்கூத்து என்பது பதினோராடல்களையும் மறந்துவிட்டு உருமாறின. ஆகவே இவர் தமிழ் இலக்கியங்களை ஒட்டியும், இராமாயணக் கதைகளை ஒட்டியும், பாரதக் கதைகளை ஒட்டியும் சிறந்த நாடகங்களைச்சிறப்பாக எழுதவேண்டும் என்பதற்காகத்தான், சிறப்பான நாடகங்கள் என்கிற பெயரிலேதான் 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' என்று ஒலித்தார்கள். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கு முன்னால் பள்ளு, கீர்த்னை, நொண்டி நாடகம் இதுபோலப் பிரிவினைகள் இருந்தனவே ஒழிய ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என்று எந்த ஆசிரியரும் குறிப்பிடவில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்குப் பிறகுதான் 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' தோன்றின என்பது என் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கை.

மு.இராமசுவாமி: கல்வியறிவு இல்லாதவர்கள் நடிப்பது தெருக்கூத்து என்பதை ஏற்க மறுக்கிறேன்.

செ.உலகநாதன்: 'தெருக்கூத்து' என்பது கல்வியறிவில்லாதவன் நடிக்கக்கூடிய நாடகங்கள் என்பது என் கருத்து. கல்வி

அறிவில்லாத மக்கள் இலக்கிய அறிவு இல்லாமல் ஒருசில பாடல்களைமட்டும் அறிந்துகொண்டு கூத்தாடினார்கள். பாடக்கூடியவர்கள், பாடத் தெரிந்தவர்கள், வாத்தியம் இசைக்கத் தெரிந்தவர்கள் பின்னால் இருந்து கொண்டு மிகுதியாகப் பாடினார்கள். இப்பொழுது தெருக்கூத்திலே அதிகமாகப் பாடக்கூடியவர்கள் பின்பாட்டுக்காரர்கள். ஆனால் இங்கே நாடகத்தில் நடிக்கக்கூடியவர்கள் தாங்களாகவே நன்றாகப் பாடி, தெளிவான வசனங்களைப் பேசி - அவர்கள் சிறப்பான முறையில் பாடுவதாலும், சிறப்பான முறையிலே நடிப்பதாலும் - கலைத் திறமையோடும் நடிப்பதாலும்தான் சிறப்பான நாடகங்கள் என்று சொல்கிறோம். ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் என்று சொல்கிறோம். சுவாமிகள்கூட ஆங்கிலச் சொற்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். அவரைக் குறை சொல்வதாக நீங்கள் நினைக்கக் கூடாது. 'சீன்' என்று தான் குறிப்படுவார். அவரைத் தமிழ்ப் பற்று இல்லாதவர் என்று சொல்லமாட்டேன். அவர் மிகச்சிறந்த தமிழ்பற்று உடையவர். ஆனால் காலத்தையொட்டி 'சீன்', 'டிராமா' என்று சொன்னார். இதுபோலச்சிறப்பு நாடகங்களையும் 'ஸ்பெஷல் நாடகங்கள்' என்று சொல்லிக்கொண்டு நடித்து வந்திருக்கிறார்கள். அதனால் தெருக்கூத்து வேறு; ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் வேறு. சுவாமிகளுக்கு முன்னாலே ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் கிடையாது.

டி.என். சிவதாணு: தெருக்கூத்தைச் சுவாமிகள் அழிக்க வில்லை. அந்தத் தெருக்கூத்தைத்தான் இன்னும் சிறிது சீர்திருத்தம் செய்கிறார். அவ்வளவுதான்! தெருகூத்தை யாரும் கேவலமாக நினைக்கவில்லை. தெருக்கூத்திலிருந்துதான் நாடகம் வந்தது. தெருக்கூத்து இல்லை என்றால் நாடகம் இல்லை. நாட்டியத்திலிருந்துதான் நாடகம் வந்தது. நொண்டி நாடகங்களைப் பார்த்தீர்களென்றால் தெருக்கூத்து மாதிரிதான் இருக்கும். இப்பொழுதும்கூட தென்னாற்காடு மாவட்டத்தில் இருக்கும் சில தெருக்கூத்து நாடக நூல்களைப் பார்த்தேன். "பீம அர்ஜுன யுத்தம்" என்ற தலைப்பில் இருக்கிறது. சிறிய சிறிய நூல்களைப் போட்டு இருக்கிறார்கள். அந்தக் கதைகளை யெல்லாம் தெருக்கூத்திலே நடத்துகிறார்கள். அதனாலே தெருக்கூத்தை யாரும் கேவலமாக நினைக்கவில்லை. தெருக்கூத்து இருந்தது. சுவாமிகள் அதை நாடகமாக்கினார். எப்படி நாடகமாக்கினார்? மகாராட்டிரத்திலிருந்து

தஞ்சாவூருக்குத்தான் முதன் முதலில் நாடகங்கள் எல்லாம் வந்தன. சீன் அமைப்பு, திரை அமைப்பு, உடை அமைப்பு களோடு நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டுக்கு எப்படி வந்தன? பார்ஸி கம்பெனி, கோவிந்தராவ், சுந்தர்ராவ் போன்றவர்களெல்லாம் பழைய தெருக்கூத்தைச் சிறிது சீர்த்திருத்தம் செய்தார்கள். அந்தக் காலம் சுவாமிகள் காலம். சுவாமி என்ன செய்தார்? பாமர மக்கள் நாடகத்தைப் பார்த்து இரசிக்க வேண்டும்; இந்தப் பாமரர் கலையைப் பாமரர்களுக்கு எடுத்துச் சொல்ல வேண்டும்; இதுதான் நாடகக்கலை என்பதைச் சுவாமிகள் உணர்ந்தார். அவரே நாடகத்தை எழுதியதோடு மட்டும் நில்லாமல் நம் தமிழ் மொழியில் பொதிந்து கிடக்கும் அரும்பெரும் செல்வங்களையும், அறிவுரைகளையும் நாடகம் மூலமாகவே நாட்டு மக்களுக்கு எடுத்துச்சொல்லக் கருதினார்.

என்.வி.இராமநரசன்: சுவையான கட்டத்திலே குறுக்கிடுவதற்கு மன்னிப்புக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். ஆனால் கால நெருக்கடியை முன்னிட்டு அதைச் செய்ய வேண்டியிருக்கிறது. இந்த அமர்வு முடிந்தபிறகு கருத்தரங்கை ஒட்டியுள்ள கண்காட்சி திறக்கப்படவிருக்கிறது. நமது துணைவேந்தர் அவர்கள் சார்பில் தமிழ் இயல் இசை நாடக மன்றச் செயலர் நடிகமணி டி.வி. நாராயணசாமி அவர்களைக் கண்காட்சியைத் திறந்து வைக்கும்படிக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். இந்த அமர்வில் கலந்து கொண்ட அனை வருக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொண்டு, இந்த அமர்வை முடித்துக் கொள்ளலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

பம்மல் சம்பந்தனார் நாடகங்கள்

தலைமையுரை

கலைமாமணி டி.என்.சிவதாணு

அருள்சார் பெரியோர்களே! வருங்கால நாடகச் சிற்பிகளே! இந்தக் காலத்தில் நாடகக் கலையை உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கும் கலைப்பெருமக்களே! எனக்குக் கொடுத்த இப்பெருமையை நாடகக்காரனுக்கு, நாடகக் கலைக்குக் கொடுத்த பெருமையாகக் கருதுகிறேன். எங்களை வாழ வைத்தவர்கள் இரசிகப்பெருமக்கள்: இரசிகப்பெருமக்கள் இல்லையென்றால் எந்த நாடகக்காரனும் முன்னுக்கு வந்திருக்க இயலாது. நல்ல கலைஞர்களை உற்பத்திச் செய்வது இரசிகப் பெருமக்கள்தான். மக்களோடு தொடர்பு கொண்டு, மக்களோடு வாழ்ந்ததால்தான் இன்று இந்த அமர்விற்குத் தலைமை தாங்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்துள்ளது. கருத்தரங்கில் வாதங்கள் வரவேண்டும். இந்த வாதங்கள்தான் முன்னேற்றத்திற்கு உதவும் என்பதை நாம் மறக்கக்கூடாது. கட்டுரையாளர்கள் தங்கள் கட்டுரையைப் படித்தபின் நான் ஒரு சில கருத்துக்களைத் தேவை இருப்பின் கூறலாம் என்று கருதுகிறேன். நாடகக்காரர்களுக்கு வாடகைக்கு வீடு கொடுக்காத காலத்தில், நாடகக்காரர்களுக்குப் பெண் கொடுக்காத காலத்தில், கலைகளுக்கும் மக்களுக்கும் தொடர்பு இல்லாதிருந்த காலத்தில்தான் சம்பந்தனார் நாடக உலகுக்கு வந்தார். வழக்கறிஞராக, பின்னால் நீதிபதியாகப் பணியாற்றிய சம்பந்தனார் நாடக உலகிற்கு வந்தது, நாடகத்திற்கு - என்னைப் போன்ற நாடகக்காரர்களுக்கு - ஒரு மறுமலர்ச்சியாக அமைந்தது என்று சொல்லலாம். அவருடைய வாழ்க்கையில் நாடகம் தொடர்பான பல சம்பவங்கள் இருக்கின்றன. அவைகளைப் பற்றிக் கட்டுரையாளர்கள் சொல்வதைக் கேட்போம். சந்தேகம் இருப்பின் பிறகு கேட்போம். இதில் கலந்து கொள்ள இருப்பவர்கள் மூன்று பேர் டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள், கலைமாமணி தஞ்சை வாணன், பேராசிரியர் என்.வி.இராமநரசன், முதலில் டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள் அவர்களைத் தம்து கட்டுரையைப் படித்தளிக்குமாறு வேண்டுகிறேன்.

சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள்

முனைவர் ஏ.என். பெருமாள்

தமிழ் நாடகம் கால ஓட்டத்தில் படிப்படியாக வளர்ந்து பல்வேறு தாக்கங்களுக்கு உட்பட்டு பலவகை மாற்றங்களுக்கு ஆட்பட்டு இன்றுள்ள நிலையை எட்டியுள்ளது. நாடக வளர்ச்சிக்கு எத்தனை வகைகளில் கலைஞர்களும் அறிஞர்களும் உதவி இருக்கிறார்கள் என்பதைத் தமிழ் நாடக வரலாறு விரிவாகக் கூறும். காலங்கள் தோறும் மக்களின் விருப்பத்துக்கும் தேவைக்கும் தக்கவாறு நாடகங்கள் காட்சிகளுடனும் தோற்றப் பொலிவுடனும் அரங்கேற்றப் பெற்றுள்ளன. ஆயிரக்கணக்கான அறிஞர் பெருமக்கள் தமிழ் நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கும் சிறப்புக்கும் காரணமாக உள்ளனர். மிகச் சிறப்பாகத் தமிழ் நாடகம் உயர்ந்து வளரக் காரணமாக இருந்த பெருந்தகைகளில் ஒருவராகப் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைக் கருதலாம்.

தமிழ் நாடகம் பத்தென்பதாம் நூற்றாண்டில் பல இடங்களில் சாதாரண கலைஞர்களின் கைப்பாவையாக இருந்ததினால் - கலைச்சிறப்புக் குன்றிக் காணப்பட்டதினால் - நாடகம் பார்க்க எந்த அறிஞரும், மற்றும் சிறப்புக்கள் உடையவர்களும் வருவதில்லை. சம்பந்த முதலியார் கல்லாதவர், கற்றுத் தேறியவர் ஆகிய அனைவரும் கூடிக் காணத் தகுந்த சுவையான நாடகங்களை எழுதி நடிக்க வேண்டும் என்று விரும்பினார்.

இவர் காலத்தில் பார்ஸி நாடகக் குழுக்கள் சில நாடகங்களைச் சென்னை நகரில் நடித்துக் காட்டின. அவர்கள் நடித்துக் காட்டுவது போன்று கலையுணர்வுடன் தமிழ் நாடகங்களை நடிக்க வேண்டும் என்று விரும்பிய சம்பந்த முதலியார் பல நாடகங்களைப் படைத்துப் பெருமை ஈட்டியுள்ளார்.

நடிக்கும் முறைக்குப் பார்ஸி நாடகக் குழுக்களைப் பின்பற்றிய சம்பந்த முதலியார், நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு ஆங்கில நாடக அமைப்பு முறைகளை ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார்.

'புஷ்பவல்லி' என்ற நாடகத்தை முதன்முதலாகத் தமது பதினெட்டாவது வயதில் எழுதினார். அந்த நாடகத்தை எழுதிய 1891 ஆம் ஆண்டில் தம்முடைய அயராத முயற்சியால், சென்னையில் 'சுகுண விலாச நாடக சபை' யைத் தொடங்கி அதன் வாயிலாகப் புஷ்பவல்லி நாடகத்தைக் கற்றவர்களும் மற்றவர்களும் நன்கு சுவைத்துப் பாராட்ட அரங்கேற்றி மகிழ்ந்தார். தமிழ் நாடக அரங்கத்துள் நவீன நாடக உத்திகள் புகுத்தப்பட்டன. சமூக உணர்வுகளை நன்கு காட்ட விரும்பிய ஆசிரியர் அரசியல் உணர்வுகளைத் தவிர்த்துள்ளமை நன்கு விளங்குகிறது.

1891 ஆம் ஆண்டு முதல் 1964 ஆம் ஆண்டு இறக்கும் வரை அயராது தமிழ் நாடக சேவை புரிந்தார். புஷ்பவல்லி தொடங்கி 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' வரையிலும் சிறியதும் பெரியதுமாக 94 நாடகங்களை மேடையேற்றிக் காணவும் படித்துச் சுவைக்கவும் தக்க முறையில் எழுதித் தமிழ் நாடகவுலகை வளப்படுத்தியுள்ளார். ஆசிரியர் 'பிராமணனும் சூத்திரனும்' என்ற நாடகத்தை மேடையேற்றவில்லை என்பதையும் 'மனைவியைத் தேர்ந்தெடுத்தல்' என்பதை அச்சிடவில்லை என்பதையும் குறிப்பிட்டுக் கூறத்தான் வேண்டும்.

நாடக வகைகள்

சம்பந்த முதலியார் மேனாட்டு நாடகங்கள், வடமொழி நாடகங்கள் ஆகியவற்றை நன்கு கற்றவர். பலவகையான நாடகங்களைத் தமிழில் எழுத வேண்டும் என்ற பேராவல் கொண்டவர். அவர் அறிந்த நாடக வகைகளில் கவிதை நாடகத்தைத் தவிர மற்றுள்ளவற்றை, வகைக்கு ஒன்று குறையாது தமிழில் தந்துள்ளார் என்று கூறலாம். அவற்றுள் முக்கியமானவற்றைக் காண்பது ஆய்வுக்குப் பயனாக அமையும்.

நாடகங்களை வகைப்படுத்துதல் சற்றுக் கடினமான முறையாக இருக்கும். ஏனென்றால் ஒரு வகை இன்னொரு வகைக்குள் ஊடுநுழைவது (overlap) உண்டு. இவ்வாறு முயன்று சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களை வகைப்படுத்துவது சுவையான ஆய்வு அனுபவமாக அமையும்.

19 ம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் காலக் கட்டத்தில் மக்கள் இராசாராணிக் கதைகளையே மிகுதியாக அறிந்திருந்தனர். சமூகவுணர்வு சரியானபடி மலர்ச்சியடைந்ததாகத் தோன்றவில்லை. மேலும் அக்காலத்தில் இன்பியல் கதைகளே அரங்கேற்றப்பட்டன. மிகுதியான உணர்வுகளும் அத்தகைய நாடகங்களில் புலப்படுத்தப் பெற்றன. அவற்றை உணர்வு மிக்க இன்பியல்கள் (High Comedy) என்று அழைக்கலாம். மனோகரன், இரு சகோதரிகள், தாசிப்பெண், புஷ்பவல்லி, உத்தம பத்தினி, மெய்க்காதல் போன்ற உணர்வு மிக்க 24 இன்பியல் நாடகங்களைச் சம்பந்த முதலியார் எழுதியுள்ளார்.

மிகுதியான நகைச்சுவையுடன் சில நாடகங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் சமுதாய எள்ளல்கள் இருந்தாலும், அவை மிகக்குறைவாக இருப்பதனால், அத்தகைய நாடகங்களை நகைச்சுவை அல்லது கேளிக்கை (Farce) நாடகங்கள் என்று கூறலாம். ‘சதி சக்தி’ ஓர் ஆயர் குடும்பத்தின் சோம்பல் வாழ்வைச் சுட்டி நகைக்கும் நாடகமாகும். இதைத் தவிர சங்கீதப் பைத்தியம், சோம்பேறி சகுனம் பார்த்தல், வைகுண்ட வைத்தியர் போன்றவற்றையும் சேர்த்து 18 நகைச்சுவை நாடகங்களைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். பொழுதுபோக்கு, இன்பக் களிப்பு ஆகிய நோக்கங்களுடன் இவை பெரும்பாலும் எழுதப்பட்டாலும் தமிழ்ப் பண்பாட்டுக்கு ஒத்த முறையில் சில அறிவுக் கருத்துக்களையும் அவை தாங்கியுள்ளன என்பதைக் குறிப்பிடத்தான் வேண்டும்.

சமுதாயத்தில் சீர்கேடுகள் ஏற்படுவது இயல்பு. அவற்றை எடுத்துச் சொல்ல வேண்டிய பொறுப்பு படைப்பாசிரியர்களுக்கு உண்டு. சம்பந்த முதலியார் இந்தப் பொறுப்பை மறக்கவில்லை. அரிய முறையில் அங்கத நாடகங்களை (Satirical plays) எழுதிச் சமூகச் சீர்திருத்தப் பணிகளை மேற்கொண்டுள்ளார். சபாபதி நாடகங்கள் என்று 9 பாகங்கள் எழுதிச் சமூகத்தில் காணப்படும் பல்வேறு பிரச்சனைகளை அணுகுவதுடன் தனி மனிதக் குறைகள், குடும்பச் சிக்கல்கள், சமூகக் குறைபாடுகள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். நாடக ஆசிரியரின் அணுகுமுறை

சிறப்பாக அமைந்து நாடகச் சுவைகூட்டும் வாயிலாக விளங்குகிறது. குறை செய்தவனும் நாடகக் கூடத்தில் நிறை மனத்துடன் சுவைத்து மகிழும் வாய்ப்பைப் பெறுகிறான். அதே சமயம் சிந்தித்துச் சீர்திருந்தவும் செய்கிறான். இத்தகைய நயமிக்க நிலையில் 9 அங்க நாடகங்கள் அவரால் எழுதப் பெற்றுள்ளன.

இலக்கியங்களைப் பொருளாலும் பெயராலும் நேர்மாற்றி நையாண்டி செய்யும் முறை ஒன்று உள்ளது. நாடகங்கள் இவ்வாறு நையாண்டி செய்யப்படுமானால் அதனை நாடக நையாண்டி (Burlesque) என்று கூறலாம். அரிச்சந்திரன் என்ற நாடகத்தைச் 'சந்திரகரி' என்று பெயர் மாற்றி ஒரு நாடக நையாண்டியைச் சம்பந்த முதலியார் எழுதியுள்ளார். அரிச்சந்திரன் உண்மையைத் தவிர வேறு ஒன்றையும் பேசமாட்டான். ஆனால் சந்திரகரி பொய்யைத் தவிர வேறு ஒன்றையும் பேச மாட்டான். இவ்வாறு அமைக்கப் பெறும் உத்தியை மிகக் கவனமாகப் பயன்படுத்த வேண்டும். ஒரு இடத்தில் தவறு ஏற்பட்டு விடுமாயின் முழு நாடகமும் பயனற்றதாகப் போய்விடும். சந்திரகரி மிகச் சிறந்த நாடக நையாண்டிக்கு எடுத்துக் காட்டாகவும் சம்பந்த முதலியாரின் படைப்புத் திறனுக்கு ஒரு நல்ல சான்றாகவும் விளங்குகிறது.

சம்பந்த முதலியார் நாடகம் எழுதத் தொடங்கிய காலத்தில் மக்கள் சமய உணர்வு மிக்க புராண நாடகத்தை மிகவும் விரும்பினர். இதிகாசக் கிளைக் கதைகளை அரங்கத்தில் கண்டு மகிழ விழைந்தனர். ஆகையினால் அக்கால உணர்வை மனத்தில் கொண்டு யயாதி, காலவரிஷி, சிறுத்தொண்டன், மார்க்கண்டேயன், கொடையாள் கர்ணன் போன்ற 13 புராண நாடகங்களை சம்பந்த முதலியார் படைத்துள்ளார். இவற்றில் நாடக ஆசிரியர் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் சிலவற்றைச் செய்துள்ளார். இயற்கை இறந்த நிகழ்சிகளைக் கூடிய வரையில் கலக்காது அகற்றியுள்ளார். அறிவியல் கண்ணோட்டத்துடன் செயலோட்டத்தை நன்கு நோக்கி, தேவையாயின் முன் கதைகளின் போக்குகளையும் முடிவுகளையும் சுவைபட மாற்றி எழுதியுள்ளார். பழங்கதைப் பிடிப்பிலிருந்து மக்களைத் தம்போக்குக்கு இழுத்து நாடகங்களைச் சுவைக்கச் செய்துள்ளார்.

இதே போன்று மக்களுக்குப் பழக்கமான கதைகளான நல்லதங்காள், சாரங்கதரன், அரிச்சந்திரன் ஆகியவற்றையும் தேவையான மாற்றங்கள் செய்து மேடை ஏற்றியுள்ள பெருமை சம்பந்த முதலியாருக்கு உண்டு. இத்தகைய கதை மாற்றங்கள் சமய உணர்வை எந்த நிலையிலும் தொட்டுப் புண்படுத்தி விடக் கூடாது என்னும் கொள்கையில் திடமாக இருந்துள்ளார். இறையருளால் இழந்தவை, மீண்டும் கிடைத்தல் போன்றவற்றை மாற்ற அவர் விரும்பவில்லை. மாறாக அத்தகைய இடங்களில் இறையாற்றலுக்கு உறுதியும் அழுத்தமும் கொடுத்துக் காட்சிகளைப் படைத்துள்ளார்.

சமூக நாடகங்களை இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்தே எழுதியிருக்கிறார். தம்மைச் சுற்றி இருக்கும் உலகத்தை நன்கு கவனித்து அதில் காணப்படும் இன்ப துன்பக் காட்சிகளைத் தம்முடைய நாடகங்களில் ஊடிழைகளாக மாற்றித் தருகிறார். சமூகத்தின் மறைக் காட்சிகளையும் போலிப் புனைவுகளையும் மேடைக்கு ஏற்பச் சுவைக் காட்சிகளாக மாற்றி நாடகக் கலைப் பணியைச் செவ்வனே செய்துள்ளார். சமூகப் பிரச்சனைகளைக் காட்டுவதுடன் அவற்றால் ஏற்படும் தீய விளைவுகளையும் திறந்து காட்டுகிறார். இறுதியாக இத்தகைய பிரச்சனைகளுக்கு உரிய தீர்வுகள் என்ன என்பதையும் அலசிக் காட்டுகிறார். ஆசிரியர் காட்டிய தீர்வுகளை ஏற்றுப் பயன்பட வேண்டியது சமூகத்தின் பொறுப்பாகவும் விருப்பாகவும் உள்ளது.

சிறுசிறு பிரச்சனகளை ஓரங்க நாடகங்களாகவும் பெரும் சிக்கல்களை முழு நீள நாடகங்களாகவும் படைத்துள்ளார். பொன்விலங்குகள், விஜயரங்கம், இல்லறமும் துறவறமும், பிராமணமும் சூத்திரனும் போன்ற பல முழு நீள நாடகங்கள், கணவன் மனைவி ஏற்றத் தாழ்வு, கணவன் மனைவி ஐயுறவு, இல்லற மகிமை, சாதிப் பாகுபாடு போன்ற பல பிரச்சனைகளைத் தெளிவாக அலசித் தீர்வு காண முயலும் சமூக நாடகங்களாக அமைகின்றன.

வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் கலைத் தன்மை சிறக்க புத்த அவதாரம் என்னும் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். நடப்பு நிகழ்ச்சிகளைத் திரட்டி அவற்றைக் கோர்வையாக்கிச் சிறப்பாகத் தந்துள்ளார். மேடைக் கவர்ச்சிக்காகவும் சுவைப்

பெருக்கத்துக்காகவும் ஆசிரியர் தம்முடைய கற்பனைக் கலவைகளை இசைத்திருக்கிறார். அவற்றை வழுவாகக் கருதின் வரலாறு வாழ்ந்து கலை மாய்ந்துவிடும். ஆகையினால், புத்த அவதாரம் ஆசிரியருடைய மாற்றங்களினால் ஒரு நல்ல வரலாற்று நாடகமாக விளங்குகிறது.

பொதுவாக இலக்கியங்கள் இன்பியலாகப் படைக்கப் பெறுதல் வேண்டும் என்பது இந்திய மரபு. தமிழிலும் துன்பியல் நாடகங்களைப் பார்க்கவே முடியாது. வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள் இன்பியலாகத்தான் முடிய வேண்டும் என்பது இல்லை. இதை நன்றாக உணர்த்தவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். மேலும் அவர் மேனாட்டு நாடகங்களை நன்கு கற்றுணர்ந்தவர். கிரேக்கர் துன்பியலை மிகவும் விரும்பிப் பார்ப்பவர். ஆங்கில நாடகங்கள் இன்பியலாகவும் துன்பியலாயாகவும் உள்ளன. தமிழ் மரபில் துன்பியலுக்கு இடமே இல்லை. அத்தகைய இறுக்கமான மரபு முறையை மாற்றித் துன்பியல் நாடகங்களைப் படைத்து மேடையேற்ற சம்பந்த முதலியார் துணிவாக முன் வருகிறார்.

முதன்முதலில் 'இரு நண்பர்கள்' என்ற துன்பியலைத் தமிழ் மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறார். அதில் இடம் பெறும் சத்யவதியின் பெருமை மிக்க உயிர்த்தியாகம் அனைவரையும் கசிந்து உருகச் செய்வதாகும். ஆயினும் இறுதி முடிவு இயல்பாக அமைவது போன்று தோன்றவில்லை. நிகழ்ச்சிகளின் வளர்ச்சி நிலை அமையும் போக்கில் இறுதி அவல முடிவிலிருந்து தலைவனும் தலைவியும் தப்ப முடியாது என்ற நிலை அமைந்து விட வேண்டும். அதனையே சிறந்த துன்பியலாகக் கருதுவர். இந்த நாடகம் அவ்வாறு தோன்றாமல் அதன் அவல முடிவு செயற்கையமைப்புடன் காணப் படுகிறது.

'உண்மையான சகோதரன்' என்ற நாடகத்தின் துன்ப முடிவும் முந்திய நாடகத்தைப் போன்றதாகவே அமைந் துள்ளது. ஆனால் 'கள்வர் தலைவன்' நாடக முடிவு மாறு பட்டுத் தோன்றுகிறது. மேடையில் பிணக்குவியலையும் குருதிக் குளத்தையும் கொண்ட இந்த நாடகம் குருதியும் அச்சமும் அளவை மீறிப் பெருகிய துன்பியலாக அமைந்து விடுகிறது. சேக்ஸ்பியரின் மேக்பத் நாடகத்தில் அச்சமும்

ஹேம்லட் நாடகத்தில் குருதியும் உள்ளன. ஆனாலும் இரண்டும் ஒரு நாடகத்தில் இணைந்து விடுமானால் ஒருவித மிகைத் தோற்றத்தை உணர வேண்டிய சூழ்நிலை ஏற்படுகிறது. அத்தகைய மிகைத் தன்மையைக் 'கள்வர் தலைவன்' நாடகத்தில் உணர வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது.

இரஜபுத்திர வீரன் என்பது ஒரு கற்பனை வரலாற்றுத் துன்பியலாக அமைந்துள்ளது. முடிவு நல்ல தியாகத்தின் அடிப்படையில் அமைந்து நாடகம் காண்போரைக் கவரும் தன்மையில் உள்ளது. இந்த நான்கு துன்பியல்களையும் முதன்முதலில் சோதனை முறையில் முயன்று தமிழ் மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்திய பெருமை சம்பந்த முதலியாரைச் சாரும். அவரை அடுத்துப் பலர் துன்பியல் நாடகங்கள் எழுதித் தமிழ் நாடகத்தை வளமுறச் செய்துள்ளனர்.

சம்பந்த முதலியார் வேற்று மொழி நாடகங்களைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்துத் தந்துள்ளார். ஆங்கில மொழியிலிருந்து 5 சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களையும் பிரஞ்சு மொழியிலிருந்து 'காளப்பனின் கள்ளத்தனம்' என்ற பெயரில் மோலியரின் ஒரு நாடகத்தையும் வடமொழியிலிருந்து 4 நாடகங்களையும் தமிழில் பெயர்த்துத் தருவதற்குச் சம்பந்த முதலியார் பலமுறைகளைக் கையாண்டு இருப்பதை அறிய முடியும். வடமொழி நாடகங்களில் விரிவஞ்சி விளக்கப் பகுதிகள் பலவற்றை விட்டுள்ளார். மற்றுள்ள பகுதிகள் தமிழ் மக்களுக்குப் பழக்கமான கருத்துக்கள் உள்ளவை என்பதனால் அப்படியே மெழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார். அவை மேடையில் பார்த்துக் களிக்கும்போது எந்தவிதமான சிக்கலும் தோன்றுவதில்லை.

ஆனால் மேனாட்டு மொழியிலுள்ள நாடகக் கருத்துக்கள் தமிழ் மக்களுக்குப் புதுமையானவை. அவற்றில் வரும் பாத்திரப் பெயர்கள் மக்களின் பழக்க வழக்கங்கள், பண்பாட்டு முறைகள் போன்ற அத்தனையும் வேறானவை. ஆகையினால் தமிழ் மக்களுக்கு அவற்றைப் புரிந்து கொள்ளச் சற்றுக் கடினமாக இருக்கும் என்று கருதிச் சில முறைகளைச் சம்பந்த முதலியார் கையாண்டுள்ளார். பாத்திரப் பெயர்களை மாற்றித் தமிழ்ப்படுத்தி இருப்பதைக் காணலாம். ஹேம்லட் அமலாதித்தனாகவும், மேக்பெத் மகபதியாகவும் ஷைலக்

சியாம்லாவாகவும், சிம்பலின் சிம்ஹநாதனாகவும் மாற்றப் பட்டுள்ளனர்.

பாத்திரப் பெயர்களை மாற்றியிருப்பது போன்று இடப் பெயர்கள், பறவை, மிருகப் பெயர்கள் முதலியனவும் மாற்றப் பெற்றுள்ளன. பழக்க வழக்க முறைகள், மரபுச் சொற்றொடர் வழக்குகள், பழமொழிகள், புராணக் கதை நிகழ்ச்சிகள் போன்ற பலவற்றை மேனாட்டு முறைகளிலிருந்து மாற்றித் தமிழ் நாட்டு முறைகளுக்குக் கொண்டு வந்துள்ளார். இவ்வாறு ஒரு மொழியிலிருந்து இன்னொரு மொழிக்கு இலக்கியப் படைப்புக்களை மாற்றுவதைத் தழுவல் என்றோ மொழி பெயர்ப்பு என்றோ கூற முடியாது. ஓரளவு தழுவியுள்ள நிலையை மனத்தில் கொண்டு இத்தகைய மொழி மாற்று முறையினை 'மென்தழுவல்' (Tender Adaptation) என்று கூறலாம்.

சம்பந்த முதலியாரின் ஒரு நாடகம் சிறுவர்களுக்கு ஏற்ற முறையில் விலங்குகளைப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டு எழுதப் பெற்றுள்ளது. அதை நம்ப முடியாது என்ற உறுதியாகக் கூறலாம். இருப்பினும் 'பாடலிபுரத்துப் பாடகர்கள்' என்று ஒரு நாடகத்தைக் கழுதை, நாய், பூனை, சேவல் போன்ற நான்கு பாத்திரங்களைக் கொண்டு எழுதியுள்ளார். இதைக் கட்டுக் கதை நாடகம் (Fabulus Play) என்று பொருத்தமாக அழைக்கலாம். சில வங்காள, குஜராத்தி நாடகங்களில் இத்தகையப் பாத்திரங்களை அமைத்து உருவக முறையிலும் உள்ளீட்டமைப்பு முறையிலும் தத்துவப்பொருட்கள், சமூக உண்மைகள் ஆகியவற்றை விளக்கியிருப்பது போன்று சம்பந்த முதலியார் இந்த நாடகத்தில் ஒன்றும் தராததனால் அது பொழுது போக்காகவே தோன்றுகிறது. நாடக இலக்கியம் வளர்ச்சி அடைந்த மொழிகளில் எத்தனை வகை நாடகம் இருக்கின்றதோ அத்தனை வகைகளும் தன் தாய்மொழியான தமிழில் குறைவற இருக்க வேண்டும் என்பது சம்பந்த முதலியாரின் ஆவலாக இருந்திருக்க வேண்டும். ஆகையினால் இவ்வாறு பல்வேறு வகைகளில் நாடகங்களைத் தமிழ் மக்களுக்கு ஏற்றமுறையில் ஆக்கித் தந்துள்ளார் என்று கருதலாம். இன்னும் பல்வேறு விதமாக நாடகங்களைப் பின்னர் வந்துள்ள ஆசிரியர் எழுதியுள்ளனர். எனினும், காட்சிக்கு இனிதாய் கருத்துக்கு இருப்பாய்ப் பல

நாடகங்களைச் சோதனையாகவும் கலைப்படைப்புக்களு மாகவும் முதன்முதலில் எழுதிக் குவித்த பெருமை சம்பந்த முதலியாருக்கே உண்டு.

தமிழ் நாடக மரபுமுறையும் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களும்

ஒவ்வொரு மொழி இலக்கியங்களும் சில வகையான மரபு முறைகளைப் பின்பற்றுவதைக் காணலாம். இலக்கிய உருவ அமைப்பு, கருத்துக்களைப் புகுத்தும் முறை, சிலவற்றைத் தடுத்தல், மொழிநடை போன்ற பல நிலைகளில் மரபு முறைகள் வகுக்கப் பெற்றுப் பின்பற்றப்படுகின்றன. ஆனால் மனித சிந்தனையின் வளர்ச்சி பலவிதமான மாற்றங்களை நாடுவதினால் மரபு முறைகளைப் பின்பற்றுவதில் முதலில் தயக்கமும் பிறகு மீறலும் ஏற்பட்டுப் புதுமுறைகள் புகுத்தப் படுவதைக் காணலாம். பல்வேறு விதமான தாக்கங்களாலும், சமூகத் தேவைகளாலும் மரபு முறைகளை மீற வேண்டிய கட்டாயம் கவிஞனுக்கு ஏற்படுகிறது. மரபுமுறையை விடவும் ஆசிரியனின் நோக்கமும் கருத்தும் சிறப்பாகக் கருதப்படும்போது மரபுமுறை மீறல் நியாயமாகி விடுகிறது.

1876 ஆம் ஆண்டு வரை நாடகங்கள் தெருக்கூத்தாகத் தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்ததையே வரலாறு கூறும். அங்கக் களப் பிரிவுகள் இல்லாமல் பெரும்பான்மையும் உரையாடல்கள் பாடல் அமைப்பாகவே இருந்தன. மேல்நாட்டுக் கல்வியின் பயனாக அறிஞர்கள் தமிழ் நாடக அமைப்பை மாற்ற முயன்றனர். சம்பந்த முதலியாரின் காலத்துக்கு முன்பே பலரால் அத்தகைய மாற்றம் ஏற்படுத்தப்பட்டு விட்டது. ஆனால் அவற்றில் முந்திய மரபு முறையை ஒட்டிப் பாடல்கள் மிகுதியாக இருந்தன. எதையும் இன்பியலாக முடிக்கும் வழக்கத்தையே பின்பற்றினர். புராணக் கருத்துக்கு மிகுதியான இடம் கொடுக்கப்பட்டது. புது அமைப்பு நாடகங்களையும் பழைய மரபு முறையை ஒட்டி ஆட்டமும் பாட்டுமாகக் காலக் கட்டுப்பாடு இன்றி நடித்தனர்.

சம்பந்த முதலியார் புரட்சிகரமான முறையில் பலவிதமான மாற்றங்களைத் தயக்கம் சிறிதுமின்றிப் புகுத்தினார். நாடகங்களை உரைநடையாக எழுதிக் கொடுத்து அவற்றை நன்றாகப் படித்து மாற்றமின்றி நடிக்கச் செய்தார். பாடல்களைக் குறைத்து விட்டார். இந்த நிலையில் மேடைக் காட்சிகள் கூடிய

வரை உலகத்தின் உண்மை வாழ்வு போன்று அமைந்தது. சமூக நாடகங்களைக் காணும்போது மக்கள் தங்களை எளிதில் அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடிந்தது. காலத்தில் தொடங்கி, தூக்கம் கெடாத அளவில் காலத்துடன் முடிவடையும் பழக்கத்தைப் புகுத்தினார். காட்சியமைப்பில் மெய்ம்மைத் தோற்றம் காட்ட முயன்றார். இத்தகையப் புதுமை புகுத்தல், மரபு மீறிய செயலாக இருந்தாலும் செய்ய வேண்டியவை என்ற காரணத்தால் அனைவராலும் மனமுவந்து வரவேற்கப் பட்டது.

நாடக அரங்கிலும் அரிய மாற்றங்களை அனைவரும் ஒப்புக்கொள்ளும் முறையில் சம்பந்த முதலியார் செய்துள்ளார். நாடக ஆசிரியர் என்ற நிலையிலும் அவர் தமிழ் நாடகத்துக்கு அரிய முறையில் புதுமைகளைப் புகுத்தியுள்ளார். துன்பியல் படைத்ததைத் தனியாகச் சிறப்பித்துக் கூறலாம். சமூகத்துக்கு வேண்டியவை என்று அவர் கருதிய கருத்துக்கள் அனைத்தையும் தயங்காமல் கொடுத்து மனநிறைவு பெற்றுள்ளார். அவருடைய நாடகங்கள் குறிக்கோள் இலக்கியமாக மாத்திரம் அமையாமல் சமூக உண்மைகளைப் புலப்படுத்தும் மெய்ம்மை இலக்கியமாகவும் விளங்குகின்றன.

சம்பந்த முதலியார் மரபு முறைகளை மதிக்காதவர் என்று முடிவுக்கு வருவதும் தவறு. மாறுபாடானவற்றை மாற்றிப் புனிதமாகக் கருதப்பட்டுள்ள பண்பாட்டுச் செல்வங்களை மக்களின் நன்மைக்காக ஏற்று நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். தாய்தந்தையரை மதித்துப் பேணல், இறைப் பற்றுடன் வாழ்தல், மனிதாபிமான உணர்வுடன் உறவாடல், விருந்தோம்பல், மானவுணர்வுடன் வாழ்தல், காதல் மணம் போன்றவற்றை நன்கு மதித்துள்ளார்.

பிறமொழி நாடகங்களின் தாக்கம்

சம்பந்த முதலியார் ஆங்கில நாடகங்களை நேரடியாகவும் கிரேக்கம், பிரஞ்ச், வடமொழி நாடகங்களை ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புக்கள் வாயிலாகவும் நன்கு படித்தவர். இவற்றுள் கிரேக்கத்தை தவிர ஏனைய மூன்று மொழி நாடகங்களையும் தமிழில் தந்துள்ளார். அந்த மொழி நாடகங்களின் தாக்கம் உறுதியாகச் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களில் காணப்படுகிறது.

'மனோகரா' என்ற சிறந்த நாடகத்தில் வசந்தசேனை என்னும் முரண் பாத்திரத்தின் (Villain) மறைச் செய்திகளை, முன்பு அவளால் கொல்லப்பட்ட அவளுடைய கணவன் கேசரிவர்மனின் அருவம் (ghost) வெளிப்படுத்துவது 'ஹேம்லட்' நாடகத்தில் வரும் பேயின் செயலை நினைவு படுத்துவதாக உள்ளது. இவ்வாறு 'பேயல்ல பெண்மணியே' நாடகத்தில் ஒரு பெண் தூக்கத்தத்தில் நடக்கும் நிகழ்ச்சி இடம் பெற்று நாடகத்தின் செயலோட்டத்துக்கு உதவுவது, 'மேகபெத்' நாடகத்திலுள்ள தூக்கம் கலையாது செயல்படும் காட்சியை ஒத்ததாக உள்ளது. இவ்வாறு பல எடுத்துக் காட்டுக்களைக் கூறலாம்.

சேக்ஸ்பியர் காலத்தில் இங்கிலாந்திலுள்ள மக்கள் பேய்களைப் பற்றி நம்பியதுபோல் சம்பந்த முதலியார் காலத்தில் தமிழ்நாட்டிலுள்ள மக்கள் அருவங்களையும் அவற்றின் ஆற்றலையும் நம்பினர். ஆகையினால் அவர் அமைத்த அருவம் தோன்றல் காட்சியைத் தவறாகக் கருத முடியாது. அவ்வாறே தூக்கத்தில் நடப்பது மனிதனுக்கு உரிய ஒரு நோயாகும். ஆகையினால் அதனைப் பயன்படுத்தி ஒரு காட்சியை அமைத்து நாடகச் செயலோட்டத்துக்கு உதவியதை ஏற்றுக் கொள்ளலாம்.

சம்பந்த முதலியார் வேற்று மொழி நாடகங்களைத் தமிழுக்குக் கொண்டு வரும்போது தமிழ்ப்பண்பாடு, பழக்க வழக்க முறைகள் போன்றவை காக்கப்படவேண்டும் என்று கருதுகிறார். நாடக மேடையின் வாயிலாக எதனைக் கொடுத்தாலும் அது தமிழ் மக்களுக்குப் புரியாத பொருளா கவோ அந்நியமானதாகவோ இருக்கக் கூடாது என்பது அவருடைய கருத்தாக இருக்க வேண்டும்.

வேற்று மொழிக் கருத்துக்களில் தமக்கு உடன்பாடு இல்லாதவற்றை அப்படியே ஒதுக்கி விடுவதையும் காணலாம். எடுத்துகாட்டாக சேக்ஸ்பியரின் நாடகமான 'மச் அடோ அபௌட் நத்திங்' (Much Ado About Nothing) என்பதில் நட்புறவைப் பற்றி ஒரு கருத்து கூறப்படுகிறது. அலுவலையும் காதலையும் தவிர மற்ற எல்லா நிலையிலும் நட்பு உறுதியானது என்று சேக்ஸ்பியர் தம் கருத்தை வரையறுத்துக் கூறுகிறார். ஆனால் சம்பந்த முதலியார் நண்பனுக்காகத் தன் காதலைத் தியாகம் செய்து அவனுக்கு அரிதாக உதவும் ஓர்

உண்மையான நண்பனின் அருஞ்செயலை விளக்கும் நாடகமாக 'இரு நண்பர்கள்' என்ற படைப்பை எழுதியுள்ளார்.

நண்பனின் காதல் தியாகம் மிகையாகத் தோன்றவில்லை. செயல்கள் அனைத்தும் இயல்பாகவும் உலகியலுக்குப் பொருந்துவதாகவும் அமைந்துள்ளன. ஆகையினால் சம்பந்த முதலியாருடைய கருத்தைப் பொருத்தமற்றது என்று கூற முடியாது. ஆசிரியர்கள் தாங்கள் வாழும் இடம், காலம் ஆகியவற்றுக்குத் தக்கவாறு சிந்தித்துக் கருத்தைத் தருகிறார்கள் என்று கூறலாம். இவ்வாறு சிந்திக்கும் நிலையில் ஒன்றுபடும் இரு நாடக ஆசிரியர்களும் கருத்துக் கொடுப்பதில் வேறுபடுவது இயல்பேயாகும். இவ்வாறு சில இடங்களைச் சுட்டிக் காட்டலாம்.

சம்பந்த முதலியார் வேற்று மொழி நாடகங்களைப் பின்பற்றினாலும் அவற்றிற்கு அப்படியே தம்மை அடிமையாக்கி விடவில்லை என்பது இதன் வாயிலாக நன்கு விளங்கும். பழமையான நாடக அமைப்பு முறையை மாற்ற அவர் சற்றும் தயங்கவில்லை. ஆனால் கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் அனைத்தையும் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளவும் இல்லை. தமிழ் மக்களைப் பற்றியும், சமூக சிந்தனை பற்றியும் நன்றாக அறிந்து அவற்றைக் கொண்டு தமக்கான சில கொள்ளைகளை வகுத்துக் கொண்டுள்ளார்.

எடுத்துக்காட்டாக, பெண்கள் எவ்வளவு கொடியவர் களாக இருந்தாலும் அவர்களைப் பிறரைக் கொண்டு கொல்லக் கூடாது என்ற கொள்கை கொண்டவராகத் தெரிகிறது. 'ஸ்திரி ஹத்தி' என்ற பழிக்கு மதிப்பு கொடுக்கிறாரோ என்று கூடத் தோன்றுகிறது. பிள்ளைப் பாசத்துக்கு அழுத்தம் மிகுதியாகக் கொடுத்துள்ளார். இறைவனுக்கு அடுத்தநிலையில் தாய் தந்தையரை மதித்துப் பேணுகிறார். சம்பந்த முதலியாருடைய நாடகங்கள் இத்தகைய கருத்துக்களுக்கு அரணாக அமைகின்றன.

வகை வகையான நாடகங்களை எழுதிக் குவித்து அவற்றை அனைவரும் விரும்பிக் காணுமாறு தக்கவரைக் கொண்டு நடித்துக் காட்டித் தமிழ் நாடகநிலையை உயரச் செய்த சம்பந்த முதலிருக்குத் தமிழ் உலகம் என்றும் கடமைப்பட்டுள்ளது.

டி.என். சிவதாணு: பம்மல் சம்பந்தனாரின் நாடகங்களில் 'கள்வர் தலைவன்' என்ற நாடகம் ஒரு துன்பியல் நாடகம்.

ஏ.என். பெருமாள்: ஐந்து துன்பியல் நாடகங்கள் இருக்கின்றன.

டி.என். சிவதாணு: ஒரு நாடகத்தைத்தான் சொன்னீர்கள். ஒரு நாடகத்தை மட்டும் சொல்லியதால் மற்றவற்றை விட்டு விட்டீர்களோ என்றுதான் சொன்னேன்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: அரிச்சந்திராவை சந்திரகிரியாக்கினார். அதேமாதிரி இராமாயணத்தைக் கீமாயணமாக்கியது, நந்தனாரைக் கிந்தனாராக்கியது என்று சொன்னீர்கள். 'கிந்தனார்' என்பது என்.எஸ்.கே. அவர்கள் மக்களுக்கு அறிவு புகட்டக்கூடிய அளவிலே தன்னுடைய அறிவினாலே மிகவும் நல்ல முறையில் நடத்தப்பட்ட நாடகம் ஆகும். ஆகையால் இதனை உவமானமாகச் சொன்னது அவ்வளவு பொருத்தமானது அல்ல என்பது என் கருத்து.

ஏ.என். பெருமாள்: இல்லை. அது ஒரு நாடக நையாண்டி தானே.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: அதை நல்ல முறையிலேதான் நடத்தினார்.

ஏ.என். பெருமாள்: இதுவும் நல்ல முறைதான்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: இராமாயணம் கீமாயணமானது பலபேரைப் புண்படுத்தியது. ஆனால் நந்தனார் கிந்தனார் ஆனது யாரையும் புண்படுத்தவில்லை. அந்த வர்ண மெட்டுக்கள் அடங்கிய பாட்டுக்களை அப்படியே போட்டு, நகைச்சுவையாக, மிகவும் நன்றாக இருந்ததேதவிர, கொஞ்சம் கூடத் தாழ்வாக இல்லை. அவர் ஒரு படிப்பறிவைக் கடைசியிலே கொடுத்தார். அவன் படித்த அதே பள்ளிக் கூடத்திற்கு ஆசிரியராக வந்தான், கண்காணிப்பு அதிகாரியாக வந்தான் என்று முடித்துப் படிப்பினால் எவ்வளவு சிறப்புப் பெறலாம் என்பதை ஒரு மையக் கருத்தாக வைத்து மிக

அருமையாக எழுதப்பட்ட ஒரு அற்புதமான நகைச்சுவை நாடகமாகும். இதை நீங்கள் எப்படிச் சொன்னாலும் சரி.

முத்துச்சண்முகன்: நான் நேற்றே இந்தக் கட்டுரையைப் படித்துவிட்டேன். கட்டுரையின் பெரும்பயன் சம்பந்த முதலியார் நாடகத்தை வகைப்படுத்த முயற்சி செய்தது. அதுதான் உங்கள் கட்டுரையின் மிகப்பெரிய நன்மை என்று நினைக்கிறேன். ஆனால் வகைப்படுத்தும்போது நிறையக் குழப்பங்கள் இருந்திருக்கும் என்றும் நினைக்கிறேன். ஒரு தெளிவு இல்லாமல் இருக்கிறது. வகைப்படுத்த வேண்டுமென்றால் சில கொள்கைகளை முதலில் சொல்ல வேண்டும். நாடகத்தின் கருப்பொருளை வைத்துக்கொண்டோ அல்லது நாடகத்தின் நடையை வைத்துக்கொண்டோ எந்த அடிப்படையிலே இந்தப் பாகுபாட்டை இங்குச் செய்திருக்கிறீர்கள்? ஒரு பாகுபாடு இல்லாமல் பல பாகுபாடு களைப் புகுத்தி எந்தக் கொள்கைகளையும் வைத்துக் கொள்ளவில்லை. பலவிதமான முறையிலே பாகுபாடுகளைக் கொண்டு முயற்சி செய்திருக்கிறீர்கள். அதில் ஒரு தெளிவே இல்லை.

பொதுவாக நேற்று இருந்த கட்டுரைகளைப் பற்றியும், இன்றைக்கு இருக்கின்ற கட்டுரைகளைப் பற்றியும் எனக்கு இருக்கக்கூடிய குறைபாடுகள் என்னவென்றால், எந்தக் கட்டுரையும் ஒரு குறிப்பிட்ட செய்தியை - நேற்று, சுவாமிகள் நாடகத்திற்கும், சம்பந்த முதலியார் நாடகத்திற்கும் உள்ள ஒற்றுமைகள், வேற்றுமைகளைப் பற்றி ஒரு பெரிய ஆராய்ச்சியைக் கொண்டு வரலாம். ஒரே கதையை அவரும் கையாண்டிருக்கிறார். இவரும் கையாண்டிருக்கிறார். ஒவ்வொரு கட்டுரையும் குறிக்கோள் இல்லாமலேயே போகிறது. சம்பந்த முதலியார் பற்றிய கட்டுரையையும் முழுவதும் படித்துவிட்டேன். கருத்தரங்கப் போக்கிலேயே முரண்பாடு இருக்கிறதே! அதைத் தெளிவுபடுத்த முடியுமா? என்று கேட்க விரும்புகிறேன்.

ஏ.என்.பெருமாள்: நாங்கள் ஒரு கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்து கட்டுரை எழுதுகிறோம். எங்களுக்கு ஒரு தலைப்பைக் கொடுக்கிறார்கள். அந்தத் தலைப்பைக் கொடுக்கும் சமயத்தில் எத்தனைப் பக்கங்களுக்குள் அந்தக் கட்டுரை இருக்க

வேண்டும் என்றும் கூறிவிடுகிறார்கள். சம்பந்த முதலியாருடைய அங்கதங்கள் அல்லது சம்பந்த முதலியாருடைய நாடக நையாண்டிகள் அல்லது சம்பந்த முதலியாரின் துன்பியல் நாடகங்கள் என்று எனக்குத் தலைப்புக் கொடுத்திருக்கலாம்; அப்பொழுது இந்தக் கேள்விகளுக்கெல்லாம் பதில் வந்துவிடும். துன்பியல் அல்லது துன்பியலிலுள்ள ஒரு கோணம் என்று இப்படி ஏதாவது கொடுத்திருக்கலாம்.

முத்துச் சண்முகன்: இது உங்கள் தவறா? அல்லது ஆசிரியர் தவறா?

ஏ.என்.பெருமாள்: அதையெல்லாம் நான் சொல்லமாட்டேன். இப்பொழுது நாம் ஆய்வுக்கு வந்து கொண்டிருக்கிறோம். இனி, மிகச் சிறப்பாக நடப்பதற்கு இது ஒரு தொடக்கமாக அமையட்டும்.

தனபாண்டியன்: சம்பந்த முதலியார் நாடகத்திலே இசை எந்த அளவிற்கு இருந்தது? எந்த வகையிலே இருந்தது? நேற்று நாம் பார்த்தோம், சுவாமிகள் நாடகத்திலே இசை மிகச் சிறப்பாக இருந்தது என்பதை. இந்தச் சம்பந்த முதலியார் நாடகத்திலே இசை எந்த அளவில் எந்தத் தரத்திலே இருந்தது?

ஏ.என்.பெருமாள்: சுவாமிகள் நாடகம் எழுதுவதிலும், இசைப் பாடல்கள் இயற்றுவதிலும் வல்லவர் என்பது உங்களுக்குத் தெரியும். சம்பந்த முதலியார் நாடகத்தை இயற்றுவாரே தவிர, இசைப் பாடல்கள் இயற்றுவதற்கு அவருக்குத் தெரியாது. "இசையை மக்கள் விரும்பியதால் வேறு சிலரைக் கொண்டு இசைப் பாடல்களை இணைத்து எழுதி இணைத்திருக்கின்றேன். ஆனால் அதிகமான பாடல்கள் இணைப்பதை நான் விரும்பவில்லை. **நான்** எதை எழுதினாலும் அதை மாத்திரம் நாடகமாகப் பதித்திருக்கிறேன்" என்ற ஒரு குறிப்பைத் தருகிறார். அவருடைய 94 நாடகத்திலேயும் பாடல்கள் அதிகம் கிடையாது. ஒரேயொரு நாடகத்தில் 'பேயல்ல பெண்மணியே' என்ற நாடகத்தில் கவிதை உருவிலே சில உரையாடல்களை அமைத்துப் பார்த்திருக்கிறார். நான் அதை என்னுடைய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையிலே குறிப்பிட்டிருக்கிறேன். கவிதையிலே நாடகம் எழுத முடியுமா? என்று ஒரு சோதனை செய்து

பார்த்திருக்கிறார். அவரால் முடியவில்லை, விட்டுவிட்டார். பாடல் எழுதத் தெரியவில்லை என்பதை அவர் ஒப்புக் கொண்டார். சுவாமிகளுக்கு அப்படி இல்லையே! இசை தெரியும். இசைப் பாடல் இயற்றத் தெரியும். அதாவது இசைப் பாடல் இயற்றத் தெரிந்து நாடகம் எழுதுபவர்கள்தான் அது இரண்டையும் சேர்த்து இயற்ற முடியும்.

மு. இராமசுவாமி: நான் பெரும்பாலும் பேராசிரியர் சண்முகம் பிள்ளை அவர்களின் கருத்தோடு ஒத்துப் போகிறேன். பேராசிரியரின் கருத்தைத் தெளிவுபடுத்த வேண்டும் என்பதற்காகவே இந்தக் கேள்வியைக் கேட்கிறேன். வகைப்படுத்தலில் கட்டுரையாளரின் பங்கு என்பது என்ன? இதை நான் எதற்காகவோ கேட்கவில்லை. அறிவுபூர்வமான ஒரு விவாதம் செய்ய வேண்டும் என்பதற்காக இதனைக் கேட்கிறேன். கட்டுரையாளரின் பங்கு என்ன என்பது நினைத்துப் பார்த்தால் உறுதியாக ஒன்றும் இல்லை என்பதுதான் என் கருத்து. ஏனெனில் உங்கள் கட்டுரையில் நீங்கள் செய்திருக்கும் வகைப்படுத்தல் சம்பந்த முதலியார் தன்னுடைய நூல்களில் ஆங்காங்கே தானே சொல்லிச் சென்றவைதான். உங்கள் முயற்சியின் பயனாக வகைப்படுத்தல் அமைந்தால்தான் அது சரியாக இருக்க முடியும்.

ஏ.என்.பெருமாள்: சபாபதி நாடகத்தைப் பற்றி அவர் என்ன சொல்லியிருக்கிறார் என்று தெரியுமா உங்களுக்கு? அதை அவர் ‘அங்கத நாடகம்’ என்று எந்த இடத்திலாவது குறிப்பிட்டிருக்கின்றாரா?

மு.இராமசுவாமி: சந்திரகிரி?

ஏ.என்.பெருமாள்: சந்திரகிரி பர்லஸ்கியு (Burlesque) என்று குறிப்பிட்டிருக்கிறார். சபாபதி நாடகங்கள் அங்கத நாடகங்கள். அவர் ஃபார்ஸ் (farce) என்று சொல்லியிருப்பார். நான் அதை மறுத்துவிட்டேன். அவர் சொல்லியிருக்கின்ற குறிப்பையே நான் மறுத்திருப்பேன். அதை அவர் நகைச்சுவை நாடகம் என்று சொல்கிறார். நீங்கள் முன்னுரையைப் படித்துவிட்டுச் சொல்கிறீர்கள். என்னைச் சொல்லவில்லை.

மு.இராமசுவாமி: காமடி (comedy), ஃபார்ஸ் (farce), பர்லஸ்கியு (Burlesque) எல்லாமே அவருடைய முன்னுரையில் இருக்கிறது என்று நினைக்கிறேன். அவருடைய ஒவ்வொரு நாடகங்களிலும் ஒரு முன்னுரை எழுதுகிறார். அது ஆங்கிலத்தில் இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். அந்த ஆங்கிலத்திலுள்ள அறிமுகத்தில் அதை எந்த வகையான நாடகம் என்று அவர் கருதினாரோ அதை அவர் சொல்கிறார். நாம் அவைகளை வகைப்படுத்த நினைக்கும்போது, இந்த வகைப்படுத்தும் முயற்சி சரிவர நிறைவேற்றப்பட்டிருக்குமேயானால் இன்னின்னவாறுதான் அவர் சொல்கிறார். இந்த மூன்று வகையில்தான் அவைகளை அடக்க முடியும் என்று நாம் நமது முயற்சியால் அவைகளைச் செய்திருக்க முடியும். ஆனால் அப்படி உங்கள் வகைப்படுத்துதல் அமைந்து இருக்கிறதா என்பதில் எனக்கு ஐயம் ஏற்பட்டிருக்கிறது. இது ஒன்று.

இரண்டாவது, உங்கள் கட்டுரையின் மேற்பகுதியில் நீங்கள் சொல்கிறீர்கள்... இந்த வார்த்தை, பரவலாக எல்லோராலும் சொல்லப்பட்டு வருகின்றது... இது ஏன் என்று தெரியவில்லை. 'தமிழ் நாடகம்' - ஞாநி கூட அதனை எழுதிக் கேட்டார் - "தமிழ் நாடகம் கலையுணர்வு இல்லாது சாதாரண வயிற்றுப் பிழைப்புக் கலைஞர்களின் கைப்பாவையாக இருந்ததனால் அதைப் பார்க்க எந்த அறிஞனும் சிறப்புடையவனும் வருவதில்லை" என்று எழுதியிருக்கிறீர்கள். ஆதலால் ஏதோ சிலர் முண்டாசு கட்டிக் கொண்டு, இதை நான் செய்கிறேன் என்று செய்தார்கள் என்பது அல்ல. நாம் அறிவாளிகள் மற்றவர்கள் தாழ்ந்தவர்கள் என்று நினைப்பது தவறு. அப்படி நினைப்போமேயானால் இங்கு சிவதாணு அவர்கள் தலைவராக வீற்றிருக்க முடியாது. மற்ற யாரும் வந்து அமர்ந்துவிட முடியாது. அப்படியல்ல. அனுபவத்தால் அவர்கள் நம்மைவிடவும் உயர்ந்தவர்கள். நாம் நூல்களைப் படித்து இருக்கிறோம். அவர்கள் அவர்களின் கலைத்தொழிலில் சிறப்பாக இருக்கிறார்கள். இன்றைக்கு உலகத்தில் தலைசிறந்த இயக்குநர்களில் ஒருவரான குரோட்டோவ்ஸ்கி எல்லாவற்றையும் தூக்கி எறிந்துவிட்டுப் போலித் தன்மையே இல்லாத, படிப்பு வாசனையே இல்லாத ஒரு மலைசாதி மக்களிடம் போய் அவர்களின் நாடகக் கொள்கைகளை

அறிந்து கொள்ள முடியுமா என்று தேடிக்கொண்டு போகிறார். இதில் படித்தவன், படிக்காதவன், கலையுணர்வு இல்லாதவன் என்பதெல்லாம் ஒன்றும் இல்லை. கலையுணர்வு என்பது நமது பார்வைக் கோளாறு. நாம் இதுதான் கலையுணர்வு என்று நினைத்துக்கொண்டு இருக்கிறோம். உண்மையில் இரண்டு வகையான கருத்து - அதாவது நான் வேறு, அவன் வேறு என்னும்பொழுது - அவனுடைய அழகியல் என்பது வேறு; நம்முடைய அழகியல் என்பது வேறு. இரண்டையும் நாம் பழகிக் கொள்ள முடியாது. நாம் அவனாக மாறினாலன்றி அவனுடைய அழகியலை நாம் இரசிக்க முடியாது. நம்முடைய அழகியலை அவன் இரசிக்க முடியாது. ஏனெனில் பரதநாட்டியம் என்பது இன்னொரு வகையான அழகியலுக்குட்பட்டது. இதை நாம் மிகக் கவனமாகக் கையாள வேண்டும். ஆய்வாளர்கள் என்று சொல்லும்போது இந்த வகையான உணர்வுகளுக்கு அடிமைப்பட்டுவிடக்கூடாது. நாம் எதுவாய் இருக்கிறோம் என்பதை விலகி நின்று குறிக்கோளுடன் பார்க்க வேண்டும் என்று நான் நினைக்கிறேன்.

மூன்றாவது, அந்தப் பார்ஸி நாடகம் பற்றி நீங்கள் எழுதி இருப்பதைப் பாருங்கள். “இவர் காலத்தில் பார்ஸி நாடகக் குழுக்கள் சில நாடகங்களைச் சென்னையில் நடித்துக் காட்டின. அவர்கள் நடித்துக் காட்டியது போன்று கலையுணர்வுடன் தமிழ் நாடகங்களை நடிக்க வேண்டும் என்று நினைத்த சம்பந்த முதலியார்” என்று எழுதிச் செல்கிறீர்கள். இந்தக் கலையுணர்வு என்பதை நீங்கள் எப்படிப் பயன்படுத்துகிறீர்கள்? ஏனெனில், ஒன்று... இதற்கு முன்புள்ள கூத்து அல்லது தியேட்டர் சரியானதாக இல்லை என்பதாகிறது. புதிதாக அவர் கலையுணர்வுடன் இன்னொரு தியேட்டரை உருவாக்கினார் என்றால் இந்தத் தெருக்கூத்தில் இருந்துதான் அதை அவர் உருவாக்கியிருக்க வேண்டும். இந்தப் பார்ஸி தியேட்டர் என்பதே வெள்ளைக்காரனுக்குத் தீனி போடுவதாகத்தான் இருந்திருக்கிறது. இது இங்கே உள்ள மார்வாடிகள் போன்றவர் களிடமிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட ஒன்று. வேறு ஒன்றுமே கிடையாது; இங்குள்ள மக்களுக்காகத் தீனி போடும் ஒரு தியேட்டர் அல்ல அது. இங்குள்ள தியேட்டரையோ,

வெள்ளைக்காரனுக்குத் தீனி போடுவதான பார்ஸி தியேட்டரையோ, இந்த இரண்டையும் இணைத்து அவரால் எப்படிச் செய்ய முடிகிறது? இதில் கலை உணர்வு என்பது எப்படிக் கலையுணர்வின்பாற்படும்? இந்த மூன்று கேள்விகளுக்கும் நீங்கள் பதில் சொன்னால் நன்றாக இருக்கும்.

ஏ.என்.பெருமாள்: மூன்று கேள்விகள் கேட்டிருக்கிறார்கள். நான் எந்தக் கருத்தைக் கொண்டிருக்கிறேனோ அதைத்தான் நண்பர் திரு மு. இராமசுவாமி அவர்கள் எடுத்துச் சொல்லி இருக்கிறார். ஆனால் அவர் சொன்ன வேகத்தில் பெருமாளை எதிர்த்துப் பேச வேண்டும் என்கிற வேகத்தில் பேசின மாதிரிப் பேசிவிட்டார். சிவதாணு அண்ணாச்சி அனுபவமாகிய பல்கலைக்கழகத்திலே படித்திருக்கிறார் என்பது எனக்குத் தெரியாதா? தெருக்கூத்துக்கு நானா ஆதரவு தராதவன்; தெருக்கூத்திலே கலை இல்லை என்று சொல்லுமளவுக்கு உணர்வில்லாதவன் என்றா நினைக்கிறீர்கள்? நீங்கள் சென்னையிலே அன்றைக்கு என் பேச்சைக் கேட்டிருப்பீர்கள் என்று நினைக்கிறேன். தெருக்கூத்தை நான் ஒப்புக் கொள்ளாதவனா? அதிலே கலை இல்லை என்று சொன்னேனா? அதாவது நான் என்ன குறிப்பிடுகிறேன் என்று சொன்னால் குஜிலிக்கட்டை ஆட்டம் என்று சென்னையிலே நடந்து கொண்டிருக்கிறது. சாதாரண, கலையுணர்வே இல்லாதவர்கள் வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக ஆடிக் கொண்டிருக் கிறார்கள். அதாவது நம் தெருக்கூத்து மறைந்துவிட்டது. இப்பொழுது உடையப்பா போன்றவர்கள் அதற்கு உயிர் கொடுக்கிறார்கள். தம்பிரான் போன்றவர்கள் உயிர் கொடுக்கிறார்கள். அவர் காலத்திலே தெருக்கூத்துக்கு இருந்த ஆதரவு மிகவும் குறைந்து போய்விட்டது. இன்றைக்கு நாம் தஞ்சையிலே இருக்கின்றோம். சரபோஜி மன்னன் ஆதரவு கொடுத்தது எதற்கு? நம்முடைய கூத்து நாடகத்துக்குத்தானே? தெருக்கூத்து என்று ஏன் சொல்கிறோம்? தெருவிலே போட்டு ஆடினதால், அது கூத்து நாடகம். மேடையிலே போட்டு நடித்தார்கள். எவ்வளவு சிறப்பாக நடித்தார்கள். அன்றைக்கு நீங்களும்தானே ஆடினீர்கள்! குறைந்த அளவிலே ஆடினீர்கள். நாங்கள் எங்களை மறந்து உங்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தோமே! அது தெருக்கூத்துத்தானே! அந்தக் கூத்து நாடகம் தானே நீங்கள் நடித்தீர்கள்? அதற்கு மறுப்பே

கிடையாதே. நீங்கள் பேசியதில் இந்தக் கூட்டம் என்ன கருதியிருக்கிறது என்றால் பெருமாளுக்கு இவர் எதிர்ப்புக் கொடுக்கிறார் என்றுதான் கருதியுள்ளார்கள்.

மு.இராமசுவாமி: இல்லை. நீங்கள் இதைக் கருத்தின் அடிப்படையில்தான் பார்க்க வேண்டும்.

து.மூர்த்தி: நீங்கள் உங்கள் கோணத்திலேயும், நாங்கள் எங்கள் கோணத்திலேயும் இதை வைத்துக்கொண்டு கலை உணர்வு எது? என்று பார்க்கிறோம். அவன் வாழ்வதற்கு வழி இல்லாமல் இருந்தான் என்பது ஒருபக்கம். ஆனால் அந்த நாடகத்தை அந்தக் கலைஞர்கள் போட்டது கலை உணர்வோடுதான். கலையுணர்வு இல்லாமல் வெளிவந்துவிடவில்லை. இது இரண்டையும் போட்டு நாம் குழப்பிக் கொள்ளக்கூடாது. அந்த அடிப்படையிலே இந்தக் கேள்வியைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டுமே தவிர இது எதிர்ப்பு என்பதெல்லாம் ஒன்றுமில்லை.

கு.முருகேசன்: ஐயா அவர்கள் கட்டுரை, சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களை, 'நாடக இலக்கியம்' என்கின்ற முறையில் பார்த்த பார்வையாகத்தான் தெரிகிறது. சம்பந்த முதலியார், நாடக இலக்கியங்களைப் படைத்தவராகவும், நடிகராகவும், அந்த நாடகத்தை இயக்குகின்ற ஒரு இயக்குநராகவும், அதை ஒரு கம்பெனியாக, குழுவாக வைத்து நிர்வகித்த ஒரு மனிதராகவும் அவர் இருக்கிறார். அவருடைய வாழ்க்கையில் வழக்கறிஞர் மற்றும் நீதிபதிப் பணிகளுக்குச் செலவழித்த நேரத்தைக் காட்டிலும் நாடக வாழ்க்கைக்கு மிகுதியான நேரத்தை ஒதுக்கியிருப்பதாக நமக்கு நன்றாகத் தெரிகிறது. "நாடக மேடை அனுபவங்கள்" என்று அவரால் எழுதப்பட்ட ஆறு நூல்களில் அவர் தம்முடைய நாடக அனுபவங்களை எழுதி இருக்கிறார். இதையெல்லாம் கருத்தில் வைத்துக்கொண்டு பார்த்திருந்தால் அவருடைய நாடகக் கதைத் தேர்வு எப்படி இருக்கிறது? என்று பார்த்திருக்கலாம். உங்கள் கட்டுரையில் அதற்கு என்று ஒரு இடம் இல்லை.

பிறகு, அவருடைய பாத்திரப் படைப்புக்கள் எப்படி அமைந்திருக்கின்றன? அவருடைய வாழ்க்கை அனுபவம் அந்தப் பாத்திரப் படைப்பிலே கலந்திருக்கிறதா? முற்றிலும்

கற்பனையாகவே அமைந்திருக்கிறதா? அவருடைய கதைத் தேர்வு புராண இதிகாசங்களை ஒட்டியதாக மட்டும் இருக்கிறதா? நடைமுறை வாழ்க்கையைத் தொடர்புபடுத்தி இருக்கிறதா? என்றெல்லாம் அணுகி இருக்க முடியும். அவரே, தான் எப்படி எழுதியிருக்கிறார்? தான் படைத்த பாத்திரங்களில் உண்மைத் தன்மை எப்படிக் கலந்திருக்கிறது? கற்பனைத் தன்மை எப்படிக் கலந்திருக்கிறது என்று தன்னுடைய 'நாடக மேடை அனுபவங்க'ளில் எழுதியிருக்கிறார். அதைப்பற்றி ஆய்வாளர் ஒன்றும் தொடாதது ஏன்?

அடுத்து, நாடகத்தில் பேசப்பட்ட பொருள்கள் பற்றிய ஒரு வரையறை இருக்க வேண்டும். இதைத்தான் பேசியிருக்கிறார் இவர் நாடகங்களிலே... இன்னின்ன செய்திகளைத்தான் வாழ்க்கைப் பக்கத்திலிருந்து வலியுறுத்திச் சொல்லியிருக்கிறார் என்று உங்கள் ஆய்வுக் கட்டுரையில் கொடுத்திருக்கலாம். பிறகு, வாழ்க்கை அனுபவம் அவருடைய கலைப்படைப்பிலே எப்படிக் கலந்திருக்கிறது என்று சொல்லி இருக்கலாம்.

அவருடைய நாடக வாழ்க்கை உங்களுக்கு உதவியிருக்கும். அவர் நாடக வாழ்க்கையிலே முரண் இருக்கிறது. முன்னால் அவர் சொன்னதிலிருந்து மாறி, முரண்பட்டுப் பின்னால் செய்யப்படுகிற நிகழ்ச்சிகளை எல்லாம் நிறையச் சொல்லி இருக்கிறார். முதலில் ஒரு நடிகரோடு நடிப்பது; அவர் இல்லாமல் வேறு நடிகரோடு நடிப்பது இல்லை என்று ஒரு முடிவு வைத்திருக்கிறார். அந்த நடிகர் இறந்த பின்னர் வேறு ஒருவருடன் நடிக்கிறார். சுகுண விலாச சபை அல்லாத ஒரு நாடக சபையிலே நடிக்க மாட்டேன் என்று ஒரு முடிவு வைத்திருக்கிறார். பின்னால் வேறு நாடகக் குழுக்களோடு சேர்ந்து நடிக்கிறார். இவ்வாறு நிறைய முரண்பாடுகள் இருக்கின்றன... அவரே வெளிப்படையாகச் சொல்லி இருக்கிறார், தன்னை ஒரு பொறாமைக்காரன் என்றும், தற்பெருமைக்காரன் என்றும்! தனக்கென்று சில குறைகள் உண்டு என்று பலவற்றைச் சொல்லி, அவை தன்னுடைய பாத்திரங்கள் பலவற்றில் வெளிப்பட்டிருக்கின்றன என்றும் அவர் சொல்லி இருக்கின்றார். இந்த ஆய்வுக் கட்டுரையிலே அவர் பாத்திரங்களைப் படைத்தது, அதற்கு அவருடைய

பின்புலம், அவருடைய நாடகக் கதைத் தேர்வு, அதற்கு அவருடைய வாழ்க்கை அனுபவத்துணை என்ற பகுப்பு முறைகள் அமைந்திருக்குமானால் இந்த ஆய்வுக் கட்டுரை சிறப்பாக இருந்து இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன்.

ஏ.என்.பெருமாள்: இப்பொழுது நண்பர் பேசின பொருள்கள் பற்றி 700 பக்கங்களில் ஒரு நூலே எழுதி வைத்திருக்கிறேன். அது அச்சாகவில்லை. தவிர, இத்தனையும் பகுத்து எப்படி ஒரு கட்டுரைக்குள்ளே தரமுடியும்? எங்களுக்கு ஒரு சிறிய குறிப்புக் கொடுத்திருந்தால் போதும். அதைவைத்து 20 நிமிடத்திற் குள்ளே ஒரு கட்டுரை கொண்டுவரலாம். இனி, நண்பர் இராமசுவாமி கேட்டதற்கு, 'டெண்டர் அடாப்டேசன்' என்று ஒரு பிரிவு இருக்கிறது. அந்தப் பிரிவை நீங்கள் எங்காவது பார்த்திருக்கிறீர்களா? சம்பந்த முதலியார் மொழிபெயர்ப்பு என்றுதான் சொல்லியிருப்பார். நான் அதை மறுத்திருக்கிறேன். காண்ட்ரிபியூசன் இல்லை என்று சொல்கிறீர்கள், இல்லை என்று சொல்வதால் எங்கே இருக்கிறது என்று நான் தேடுவதற்கான உணர்ச்சிகளைக் கொடுக்கிறீர்கள். மிகவும் நன்றி.

குறவஞ்சி நாடகத்தை நான் குறை சொல்லவில்லை. இதெல்லாம் கூத்து நாடகம்தான். இடைப்பட்ட காலத்திலே நடத்தப்பட்ட நாடகங்களெல்லாம் இன்றைக்குக் கிடைக்கவில்லை. அதுபோன்ற நாடகங்கள் எல்லாம் இல்லாமல் போய்விட்டது. இவர்கள் கலைஞர்கள் பெயரால் ஏதோ நாடகம் நடத்தி வந்தார்கள். யார் பள்ளு நாடகத்தை நடத்தினார்கள்? யார் நொண்டி நாடகத்தை நடத்தினார்கள்? இடைப்பட்ட காலம் தமிழ் நாடகம் முறையாக நடைபெறாத காலம்; அதற்கு முன்பு கூத்து நடந்தது. குறவஞ்சி நாடகம் நடக்கிறது; பள்ளு நாடகம் நடக்கிறது; ஒரு நாடகம் நடக்கிறது; நொண்டி நாடகம் நடக்கிறது. எவ்வளவு சிறப்பாகத் தமிழ் நாட்டில் நடந்து இருக்கிறது. நான் குறை சொல்லவில்லை. இந்தியா முழுவதற்கும் உள்ளது இசை நாடகம், கூத்து நாடகம்; அதுதான் நம்முடைய கலை. அதில் பிறநாட்டுத் தாக்கம் வரும்; தாக்கம் வந்தபின் வளர்ச்சிநிலை வரும். சில மாற்றங்கள் ஏற்படும். அதையெல்லாம் சம்பந்த முதலியார் செய்தார். நீங்கள் நிஜ நாடகம் என்று ஒன்று நடத்தி வருகிறீர்கள். நாங்கள் அதைப் பார்க்கிறோம். மக்கள் மத்தியில் இதை

நடத்திக்கொண்டு இருப்பார்கள். நமக்கு நல்ல உணர்ச்சி ஏற்படுகிறது. இதை ஒரு வங்காள நாட்டுக்காரன் வந்து பார்த்து இரசிக்கிறான்; பாதல் சர்க்கார் வந்தார்; அவரும் மிகவும் பாராட்டுகிறார். அவர்களுடைய மரபு அது. இன்றைக்கு மேல் நாட்டில் அந்த மரபு இல்லை. கிரேக்க நாடகத்தை இன்று மக்கள் விரும்பமாட்டார்கள். இப்பொழுது நீங்கள் சொன்ன கருத்துக்கள் அத்தனையும் எனக்கு உடன்பாடானதுதான். பரீக்ஷா நாடகத்தை எழுத மாட்டோம் என்று சொன்னார்கள். நாடக வரலாற்றிலே பார்த்தீர்களானால் 10 பக்கம் அதைப்பற்றி எழுதி இருக்கிறேன். ஏனெனில் அதில் அவருக்குள்ள ஈடுபாட்டை, மெய்ம்மையைக் காட்டவேண்டும்; மக்களைத் திருத்த வேண்டும் என்ற உயர்ந்த நோக்கத்தோடு அந்தப் பணியைச் செய்து வருகிறார்கள்.

மா. நவநீத கிருட்டிணன்: இந்தக் கட்டுரையில் சொற்றொடர்களில் சில கலைச்சொற்களைப் போட்டிருப்பது சில மாற்றங்களைக் கொடுக்கின்றன. ஒரு தொடரை நான் படிக்கிறேன். "1876 ஆம் ஆண்டுவரை இசை நாடகங்கள் தெருக்கூத்து முறையில் தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்தது". இதில், "இசை நாடகங்கள் தெருக்கூத்து முறையில் தமிழ் நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்தது" என்பதில் கலைச்சொல்லை எப்படிக் கொண்டு வருகிறீர்கள்? அதாவது இசை நாடகங்கள் இருந்தது. அதுதான் பின்னால் தெருக்கூத்து என்ற பெயரால் நடிக்கப்பட்டு வந்தது என்ற பொருளைத் தருகிறது. நீங்கள் இசை நாடகங்கள் என்று எதைச் சொல்கிறீர்கள்? தெருக்கூத்து என்று எதைச் சொல்கிறீர்கள்? தெருக்கூத்துக்கு முன்னால் இசை நாடகங்கள் இருந்தது என்பதுபோல் பொருள் தருகிறது. சிறிது விளக்கமாகச் சொல்லுங்கள்.

ஏ.என்.பெருமாள்: தெருக்கூத்து என்று எதைக் குறிப்பிடு கிறார்களோ அதைத்தான் நான் இசை நாடகம் என்று சொல்கிறேன். அது அந்தக் காலத்தில் மேடை அமைப்பு இல்லாது, தெருவிலே அதாவது சீன் ஒன்றும் இல்லாமல் இரண்டு பேர் துணியைப் பிடித்துத் தெரு முனையிலே நடித்ததனால்தான் அதற்கு ஒரு காரணப் பெயராக வந்தது. ஆனால் இந்தத் தெருக்கூத்தாகிய இசை நாடகங்களை இன்று பலரும் மேடைகளிலே நடிக்கிறார்கள். அதைப்போய் நாம் எப்படித் தெருக்கூத்து என்று சொல்வது?

மா. நவநீத கிருட்டிணன்: தெருக்கூத்து என்பதுபற்றி நேற்றிலிருந்து - திரு. டி.வி. நாராயணசாமி உட்படப் பலரும் - சொல்லிக்கொண்டே இருக்கின்றோம். ஆனால் நீங்கள் என்ன சொல்கிறீர்கள் என்றால் இசை நாடகங்களைத்தான் தெருக் கூத்து என்று கொண்டு வருகிறீர்கள். ஒரு கலை வடிவத்திற்கு இரண்டு கலைச் சொற்களைக் கொடுக்கக்கூடாது. "1876 வரை தமிழ் நாட்டில் தெருக்கூத்துகள் முறைப்படி நடிக்கப்பட்டு வந்தன" என்று சொல்வதை விட்டுவிட்டு "இசை நாடகங்கள் தெருக்கூத்து முறையில் நடிக்கப்பட்டு வந்தன" என்றால் தமிழ் நாடக வரலாறே அல்லவா மாறுபட்டுப் போகும்.

ஏ.என்.பெருமாள்: எனது நோக்கத்தைச் சொல்கிறேன். இந்தத் 'தெருக்கூத்து' என்ற சொல் எனக்குப் பிடிக்கவில்லை.

மா. நவநீத கிருட்டிணன்: இது தவறு. உங்களுக்குப் பிடிக்க வில்லை என்பதற்காக அப்படிச் சொல்லக்கூடாது.

ஏ.என்.பெருமாள்: இப்படி எழுதியிருக்கலாம், அதாவது இசை நாடகம் அல்லது கூத்து நாடகம் என்று எழுதியிருக் கலாம். இந்தத் தெருக்கூத்து, தெருவில் போடப்பட்டு வந்திருக்கிறது. இதை வைத்துக்கொண்டு நாம் சொல்லக் கூடாது.

மா. நவநீத கிருட்டிணன்: சரி, நீங்கள் தொடக்கத்தில் என்ன சொல்லியிருக்கிறீர்கள்? தமிழ் நாடகம் சங்க காலத்திலிருந்து படிப்படியாக வளர்ந்தது என்று எழுதியிருக்கிறீர்களே! சங்க காலத்தில் எந்த அரங்கத்திலே போய் நடித்தார்கள்?

(பதில் அதைத் தொடர்ந்த கேள்விகள் விவாதங்கள் ஒலிப்பதிவு நாடாவில் பதிவாகவில்லை)

ஏ.என்.பெருமாள்: தமிழில் நாடகங்களை இன்பியலில்தான் முடிக்க வேண்டும் என்ற ஒரு போக்கு இருந்திருக்கிறது. துன்பியல் நாடகங்களைக்கூட இன்பியல் முடிவோடு முடிக்க வேண்டும் என்று கருதியிருக்கிறார்கள். இது தமிழ்நாட்டுப் பார்வையாளர்களின் மனநிலையைக் காட்டுவதாக உள்ளது. கர்ணனின் இறப்பைக்கூடக் 'கர்ணமோட்சம்' என்றுதான் எழுதுவார்கள். 'மோட்சம்' என்று எழுதாவிட்டால் துன்பியல் நாடகம் ஆகிவிடும்.

து.மூர்த்தி: இது நம்முடைய நோக்கின் வேறுபாடுதான்.

ஏ.என்.பெருமாள்: வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு மாவட்டங்களில் கோயில்களில் கூத்துக்கள் நடைபெறு கின்றன. பாரதக்கதை துன்பியல்தான். ஆனால் துரியோதன னைக் கொன்ற உடனே, திரௌபதி தருமனை எல்லாம் அரண்மனைக்குக் கொண்டுபோய் அவர்களுக்குப் பட்டம் சூட்டிப் பூசை செய்துவிடுகிறார்கள். இதனால் கூத்து இன்பியலில் முடிகிறது.

து.மூர்த்தி: கீசகவதம் எப்படி?

ஏ.என்.பெருமாள்: கீசகன் தீயவன். அவனைக் கொன்று விடுகிறார்கள். அவனைக் கொன்றதால் பாண்டவர்களுக்கு நல்வாழ்வு கிடைக்கிறது இல்லையா? பல நாடகங்களில் இறந்தவர்கள் பலருக்கும் மோட்சம் கிடைப்பதாகப் படைத்துத் துன்பியலை இன்பியலாக மாற்றிவிடுகிறார்கள்.

து.மூர்த்தி: நல்லதங்காள்?

ஏ.என்.பெருமாள்: அதிலும் எல்லோருக்கும் மோட்சம் கொடுத்து விடுகிறார்கள்.

எல்.எஸ். இராசகோபால்: சமஸ்கிருத நாடகங்களில்?

ஏ.என்.பெருமாள்: சமஸ்கிருத நாடகங்களில் இன்பியலில் தான் முடியவேண்டும் என்ற சட்டம் கிடையாது.

எல்.எஸ். இராசகோபால்: மோட்சத்திற்குப் போகிறார்கள் என்பது ஒரு நோக்கம்தானே. வடமொழி நாடக மேடைகளில் துன்பியல் முடிவுக் காட்சிகள் காட்டப்படுகின்றன. வாலிவதத்தில் - இது ஒரு நாடகத்தில் ஒரு பகுதி மட்டும்தான் - அதில் கடைசியாக வாலியைக் கொல்வதைத்தான் காண்பிக்கிறார்கள். அப்பொழுது இந்த மரபு தமிழ் நாட்டில் மாறியிருக்கிறதா? இல்லையா? என்று நான் கேட்கிறேன். அவ்வளவுதான்.

ஏ.என்.பெருமாள்: அந்தக் காட்சிகள் இருக்கின்றன. அதாவது நாடகத்திலே துன்பக் காட்சிகள் வருகிறது. முடிவு இன்பத்திலே முடிய வேண்டும் என்ற நிலையும் இருக்கிறது. அதாவது வாழ்க்கைக்கு ஒரு உத்திரவாதம் கொடுக்க வேண்டும் என்பதுதான் இவர்கள் முடிவு.

மு. இராமசுவாமி: இது தமிழ்நாட்டு மரபா அல்லது பொது மரபா? என்று தெரியவில்லை. நாடகத்தை இன்பியலில் முடிக்கவேண்டும் என்பது எல்லா இடங்களிலும் பொதுவாக இருக்கிறது. நல்லதங்காள் கதையாகட்டும், இல்லை வேறு எந்தக் கதையாகட்டும் கடைசியிலே பரமசிவன், பார்வதி வந்து அழைத்துக்கொண்டு போவதாகப் படைக்கிறார்கள். திரைப்படங்களிலேகூட இந்த நிலை உண்டு. 'வசந்த மாளிகை' என்று ஒரு படம். கேரளாவில் இந்தப் படம் வெளிவந்த பொழுது சிவாஜி கணேசன் இறந்து போய்விடுகிறார். ஆனால் தமிழ் நாட்டிலே திரும்பவும் உயிர் பிழைத்துத் திருமணம் செய்து கொள்கிறார். 'பாசம்' என்று ஒரு படம். அண்மையில் பார்க்க வேண்டி வந்தது. அதில் எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன் கடைசியில் சாக வேண்டும். ஆனால் என்ன செய்தார்கள் தெரியுமா? எம்.ஜி.ஆர். செத்தபின், எம்.ஜி.ஆரும் சரோஜா தேவியும் திருமணம் செய்துகொண்டு பாட்டுப் பாடிக்கொண்டு வருவதுபோல் அவர்கள் இருவரும் நடித்த 'குடும்பத் தலைவன்' படத்தில் வருகிற காதல் காட்சிகளைப் போட்டு முடித்திருக்கிறார்கள். மிகவும் வேடிக்கையாக இருந்தது. அதாவது படத்தின் முடிவு ஒன்றாக இருந்தபோதிலும் பார்க்கின்ற மக்களின் மனநிலைக்கு ஏற்ப ஒரு முருகியல் தன்மையுடன் மக்களின் எதிர்பார்ப்புத் தன்மைக்கேற்பப் படத்திற்குச் சம்பந்தப்படாத வேறு படக்காட்சியைப் போட்டு படத்தை முடித்திருக்கிறார்கள். இது தமிழர்களின் மனநிலையைக் காட்டுகிறது. இது மக்களைத் திருப்திபடுத்தும் போக்காகும். இந்த அவருடைய கருத்து எனக்கு உடன்பாடாகும்.

டி.என்.சிவதாணு: கள்வர் தலைவன் நாடகத்தில் எல்லோரும் செத்து விடுகிறார்கள். அதில் ஒருவரும் பிழைப்பது கிடையாது. மேலே இருந்து சீனை இறக்கிவிட்டு எல்லோரும் உயிர் பிழைத்துவிட்டதாகக் காண்பிக்கிறார்கள். ஏனெனில் மக்கள் இதனைத்தான் எதிர்பார்க்கிறார்கள். நாம் மனமகிழ்ச்சிக்காக நாடகம் பார்க்க வருகிறோம். அழ விடுகிறார்களே என்று மக்கள் நினைக்கிறார்கள். அதனால்தான் துன்பியல் நாடகங்களை இன்பியல் நாடகங்களாக நாடகக்காரர்கள் மாற்றியிருக்கிறார்கள் என்று நான் நினைக்கிறேன்.

பம்மல் சம்பந்தனாரும் நாடக ஆக்கமும்

கலைமாமணி தஞ்சைவாணன்

“20 ஆம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள்” என்று 3 நாட்கள் நிகழ்கின்ற கருத்தரங்கிலே 19ம் நூற்றாண்டிற்கும் 20ம் நூற்றாண்டிற்கும் இணைப்புப் பாதையாக மட்டுமல்லாமல் இருப்புப் பாதையாகவும் அடித்தளம் அமைத்த பம்மல் சம்பந்தனாரைப் பற்றி ஒருசில குறிப்புக்களைத் தருவதன் மூலம் மேடை நாடக நிலை எப்படியிருந்தது எனவும், அது முழு இசை வடிவினின்றும் முழுவசன நிலைக்கு எவ்வெவ்வாறு சிறிது சிறிதாக மாறிற்று எனவும் அறிய முடியும்.

பம்மல் சம்பந்தனார் 1887ல் பிப்ரவரி மாதம் முதல் தேதி, சென்னையில், ஆச்சாரப்பன் தெருவில் உள்ள இன்றைய 13ம் எண் வீட்டில் பிறந்தார். பம்மல் என்பது மூதாதையர் ஊர். ‘அட்சராப்பியாசம்’ என்று முதன் முதலில் கற்றுக் கொண்ட மொழி ‘தெலுங்கு’. சிறுவனாயிருக்கும்போது உண்ட இரவுச் சோறு செரிக்காத நிலையில் வாந்தி கொள்வாராம். உண்ட சோற்றைத் தக்கவைக்க, உட்கார்ந்த நிலையில் அமர்த்தி, தாயார் மாணிக்கவேலு அம்மையார் மணிக்கணக்காகக் கதைகள் கூறுவாராம். ஒவ்வொரு இரவும் புதுப்புதுக் கதைகள்; வாந்தி நிற்கும், உணவு செரிக்கும். உறங்கும்போது கற்பனையும் பிறக்கும். அப்போதிருந்த நாடக நிலையைப் பார்த்து எடுத்த ‘வாந்தி’, இவர் சிந்தனையில் புதிய எண்ணம் கருவுற்றதற்கு அறிகுறியாக அமைந்தது.

பிறகு கல்லூரிகளிலே பயிலும்போது, ஒப்புவித்தலில் பரிசுகள் பெற்றார். ஒப்புவித்தல் கூட அன்றைய நிலையில் தனி நடிப்புப் போலத்தான். தந்தை விஜயரங்கனார் கல்வித்துறையில் பணியாற்றியதால் இரண்டாயிரத்துக்கும் மேற்பட்ட தமிழ் ஆங்கில நூல்களை வீட்டிலேயே படிக்கும் பேறு பெற்றார். அதிலும், குறிப்பாக சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் இவரைப் பெரிதும் கவர்ந்தன.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக் காலத்தில் மேற்கத்திய முறையில் கவர்னர் மாளிகையில் நாடகங்கள் நடக்கும். நாடகங்களை அயல் நாட்டினரும், அரசாங்க அலுவலர்களும் நடத்துவார்கள். சமுதாய மேல் தட்டிலேயே இருப்பவர்கள் ஆடம்பரமாக வந்து கண்டு களிப்பார்கள்; பாராட்டுவார்கள். அந்த நிலையில் தமிழ் நாடகங்கள் அன்று சிறப்பாக இல்லை. குடும்பத்தினர் காணமுடியாத அளவிற்குப் பபூன்களும், கட்டியங்காரர்களும் முன்னறிவிப்பைப் பாட்டாக முடிந்தவரை மொழியைக் கொலை செய்து (இன்றைய சென்னை சபா நாடகங்களைப் போலவே) அன்று நடத்தி வந்தனர். கேவலமாகக் கருதப்பட்ட தால் குடும்பத்தனர் எவரும் அனுமதிக்கப்படவில்லை. முதன் முதலில் வசனத்தைக் கொண்டு நடத்தப்பட்ட ஒரு தெலுங்கு நாடகம் மக்களை மகிழ்வித்தது. பல்லாரி கிருஷ்ணமாச்சாரலு "சரச விநோத சபை" மூலம் தெலுங்கு நாடகங்களை நடத்தி, வீட்டிலிருக்கும் பெண்களும் நாடகத்தை வந்துபார்க்கும் நிலையில் உயர்த்தினார். இது பம்மல் சம்பந்தனாரின் கவனத்தை மேலும் ஈர்த்தது.

உடன் பயிலும் மாணவர்களை ஒருங்கிணைத்துக் கொண்டு 1891ல் ஜூலை மாதம் 'சுகுணவிலாச சபை' என்ற நாடக மன்றத்தை நிறுவினார். கல்லூரிகளுக்கும், சமய நெறிகளுக்கும் தத்துவார்த்தங்களை வைப்பது போல முதன் முதலில் நாடக மன்றத்திற்கு "நற்குணத்தின் பயன் நற்குணமே" என்று ஒரு கொள்கையைப் படைத்தார். பழந்துணிகளைக் கொண்டு இருபுறமும் சலவைத் தொழிலாளிகள் தீப்பந்தம் ஏந்த "தொப்பைக் கூத்தாடிகள்" தமிழைத் தாழ்த்தியதே 'பெரும்புலவர்கள்' தமிழில் நாடகம் எழுதாமைக்குக் காரணம் என்பதில் சம்பந்தனார் திட்டவட்டமாக இருந்தார். பழம் பெரும் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பாட்டுக்கள் மட்டுமே இருந்ததால் இடையிடையே கதைக் கோப்புக்காகச் சொல்ல வேண்டிய வசனங்களை நடிகன் தம் விருப்பப்படி அரையும் குறையு மாகப் பேசியதால் வசனம் ஏகதேசமாகியது. பாடல்களிலிருந்த தரமும், உரமும், இணைப்பு வசனங்களில் துப்புரவாக வில்லை. தரக்குறைவிற்கு இதுவே காரணம். அதுபோது கொச்சைத் தமிழில் வசனங்களைப் பேசாமல், நல்ல முறையில் பேசிக்காட்டியவர், அரசாங்கப் பணியிலிருந்த தஞ்சாவூர்

கோவிந்தசாமிராவ் என்பவர். அவர் சுந்தரராவ், குப்பண்ணராவ் இருவரையும் வைத்து இனிய தமிழ் இசையின் எழிலைச் சேர்த்தார். நாடகங்களில் காட்சி மாற்றங்களையும், (பாடி நடிக்க) செய்வித்தார். 'அத்திப் பாலிலே மீசையை ஒட்டி அடிவானம் வெளுக்கும் வரை' ஆடுவதென்றால் குடிகாரர் களால் மட்டுமே முடியும் என்ற நிலையை மாற்ற நடிகனுக்கு நல்ல பழக்கங்கள், நினைவாற்றல், ஒழுக்கம் முதலிய அடிப்படைத் தேவைகளை வலியுறுத்தி நிலைநிறுத்தியவர் பம்மல் சம்பந்தனார்.

மொழியறிவு இல்லாதவர்களால் விழியைத்தான் மயக்க முடியும். அறிவை இயக்க முடியாது.எனவே, அவைகளை வெறுங்கூத்து எனவும், ஆடுபவர்களைக் கூத்தாடிகள் எனவும் பொதுவாக அழைத்தனர். ஆதலால், அடிக்கடி பெரியவர் களை அழைத்து தந்தையின் துணை கொண்டு அவரின் செல்வாக்கை வைத்து நாடகத்தைச் சிறப்பாக்கினார். முதலில் 'புஷ்பவல்லி' என்ற நாடகத்தை எழுதினார். தடையின்றி எழுத 'பென்சி'லையே பயன்படுத்தினார். இரண்டு விரல்களின் நடுவே சிந்தனை வரிவடிவம் பெறும்போது தடை ஏதும் வராதிருப்பது நடைக்கும் நல்லது. நாடகத்துக்கும் நல்லது.

பெரும் பகுதியான நாடகங்களைப் பென்சிலாலேயே எழுதியுள்ளார். உடன்நடிப்பவர்களை ஒத்திகைக்கு அழைக்க, அவரவர் பெற்றோர்களையும் அலுவலக அதிகாரிகளையும் அணுகி நய உரைகள் கூறிச்சரிப்படுத்தியிருக்கிறார். சரிப்படுத்தி வகைப்படுத்தும்போது, பாடல்களைத் தவிர்த்ததால் யாரும் பாத்திரங்களைத் தாங்க முன் வரவில்லை. ஒத்திகை கூடத் தாளங்களோடும், இசைக் கருவிகளோடும் இரைச்சல் போட்டு ஆரம்பித்தால்தான் நடக்கும். அதைத் தாளாது செவிப்பறை கிழியுமோவென்று அஞ்சி மெள்ள மெள்ளக் குறைத்தார். பின்பாட்டு வாங்கிப் பாடுவது நாடக மாந்தருக்கு (நடர் என்றே நடிகர்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்) ஏற்றதல்ல. அநாகரிகமானது என முதலில் அதைத் தவிர்த்தார். உரத்த குரலில் ஊர் கேட்கப் பாடும்போது ஓங்காரத்திற்குப் பலி பூசை போடுவது போல கைத்தாளங்கள் ஒலித்தன.

இவர் ஏற்பாடு செய்த இல்லத்தில் ஒத்திகை நடந்ததால் 'ஜால்ராக்களை' ஒளித்து வைத்தார். அந்த நிலையில்தான்

'பாடுபவர் வராவிட்டால் நாடகம் இல்லை' என்ற நிலையை தமிழகத்திலே முதன் முறையாக ஒழித்தார். முதன் முறையாக ஒத்திகைகளில் வசனம் ஒலித்தது.

இசை நாடகம் 'ஆப்பரா' எனப்படும் வகையைச் சார்ந்ததே யொழிய அதுவே நாடகமாகி விடாது. அப்படியே இருந்தால் நாமும் உலக நாடக மேடைகளோடு போட்டி போட்டுக் கொண்டு வளர வழி இல்லாது போயிருக்கும்.

நாடகத்தை எழுதி முடிக்கும்போது அவரவர்களே பாடத்தை எழுதிக் கொள்ளும் முறையைக் கையாண்டிருக் கிறார்கள். இதனால், அவரவர் கையெழுத்தில் அவரவர் வாசிப்பது எளிமையாகிவிடுகிறது. எழுதிப் படிப்பதென்பது சிந்தையில் தெளிவாக ஏறும். நினைவில் நிற்கும். மூலப் பிரதி என்பது மூலைக்கு மூலை இருப்பதை விட மூளைக்கு மூளை இருப்பதுதான் நல்லது. அதற்குச் சம்பந்தனார் ஒருவழிகாட்டி யாகவே இருந்திருக்கிறார். நடிகர்கள் தங்கள் தங்கள் வசனங்களைத் தாமே எழுதிப் படிப்பது பத்து ஒத்திகைக்குச் சமம் என்கிறார். ஒத்திகை நன்றாக நடந்து, நடிகர்கள் மனப்பாடம் செய்து, இனி எந்த அச்சமும் இல்லை என்கிற நிலையில்தான் அரங்கங்களுக்கு முன் பணம் கட்டி நாடக நாளை உறுதிப்படுத்துவார். இப்போதெல்லாம் கதை சிந்திக்கும்போதே அரங்கத்திற்கு 'முன்பணம்' கட்டிவிடுகிறார்கள். நாடகப் பாத்திரங்களை முழுமை பெற்றவைகளாகப் படைக்கும் வழியை சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களிலிருந்து கற்றார்.

"அக்கதையிலுள்ள நாயகர்களாக என்னையே பாவித்துக் கொண்டு அவர்கள் துக்கப்படுங்கால் நானும் துக்கப்படுவேன். அவர்களுக்கு யாராவது இடையூறு செய்யுங்கால் கோபங் கொள்வேன். அவர்களுக்கு நற்கதி வாய்க்குங்கால் குதூகலமடைவேன். இது பிற்காலத்தில் நான் நாடகங்கள் எழுதுவதற்கு மிகவும் பிரயோஜனப்பட்டது மட்டுமன்றி நாடகங்கள் நடிப்பதற்கு எனக்குப் பேருதவியாக இருந்தது" என்று பம்மலார் தான் நாடகம் எழுதுவதற்கும் நடிப்பதற்கும் உதவியாக இருந்த தன்னுடைய மன இயல்புகளைப் பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

பிற்காலத்தில் "நாடகத்தின் பயன் பிரச்சாரம்; அதுவும் திராவிட இனத் தீமைகளைப் பொசுக்குதல்" என்றும் எழுதப் புகும்போது புரட்சிகரமாகச் சிந்திக்கின்றார். "மதுவிலக்கு" என்னும் நாடகத்தில் மதுவின் பலாபலன்களைத் தாமே உண்டு அனுபவித்ததால் மிகத் தெளிவாகப் பாத்திரப் படைப்புக்களை அமைத்தார். அதன் கதாநாயகன் பலராமன். "ஸ்ரீகிருஷ்ணனின் அண்ணன் பலரமான் மதுப்பிரியன் என இதிகாசப் புராணங்கள் கூறுவதால், அந்தப் பாத்திரத்திற்குப் பலராம நாயுடு எனப் பெயரிட்டேன்" என்கிறார். முதலியார் என்றால் சுற்றம் பகைக்கும், ஐயர் அய்யங்கார் என்றால் நண்பர்கள் பாதிக்கப்படுவார்கள். சகித்துக் கொள்ளும் நாயுடுகாரு என சமாதானப்படுத்தி நாடகத்தை ஒத்திகை பார்த்தாராம். பிறகு ஜாதிகளைச் சாடிப் "பரிகாரம்" அல்லது "பிராமணனும் சூத்திரனும்" என்ற நாடகத்தை எழுதி, சாதிப் பெயர்களை விகுதியில் பற்ற வைத்துக் கொள்வதை 1928இலே எதிர்த்து எழுதுகிறார். அந்தக் காலத்திலே நாடக உடைகள், அரங்க சீலைகள், அணிகலன்கள் காலக் குறிப்புகளுக்கு ஏற்றதாக இல்லை. அதைச் சரிபார்க்க உற்ற தகுதியானவரை மேற்பார்வை இடச் செய்து, பெரியதனக்காரர்களைச் சபையின் உறுப்பினராக்கி நன்கொடை மூலமாக நல்லுடைகளைப் பெரும்பாலும் 'வெல்வெட்'டிலும் (ஜிமிக்கிகள் வைத்து) ராஜ உடைகளைத் தயாரித்திருக்கிறார். அதைப் போலவே, பின்படுதாக்கள் பணவசதியான ஜமீந்தார்களிடம் அவர்கள் போக்கிற்குப் போய் பின்னணி தேடியிருக்கிறார். வசனங்கள் மட்டும் கொண்டு வந்ததே அதிசயம். அதிலும் காட்சிக்கு ஏற்ற பின்படுதாக்களை எழுதச் செய்தது அதிசயத்திலும் அதிசயம்.

நாடகம் ஆரம்பிக்கும்போது குறித்த காலத்திலேயே ஆரம்பித்து விடுவார். இது அன்றைய ஆட்சியாளரிடமிருந்து அனைவரும் கற்றுக் கொண்ட பாடம். பதவியிலிருப்பவர்களும் குறித்த காலத்தில் வருவதையும் நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்துவதையும் நாகரிகமாகக் கருதிய காலம். எனவே, நாடகத்தைக் காலக் குறிப்புக்களை வைத்து எழுதியதோடமையாமல், காலங்குறித்து நடத்தியது பெரும் பாராட்டிற்குரியது.

தான் வழக்கறிஞராகி, பிறகு நீதிபதியானாலும்கூட அதாவது வாதப் பிரதிவாதம் மிக்க வாழ்க்கையையே தொழிலாக அனுபவித்து வந்தாலும்கூட நெடிய வசனங்களையும் mono acting என்னும் தனிப் பெரும் நீண்ட நேர நடிப்பினையும் நாளா வட்டத்தில் தவிர்த்திருக்கின்றார். மேலும் இவர் குறுக்குக் கேள்வி கேட்பதோடு வழக்கை முடித்தக் கொள்வாரேயொழிய வாதம் (argument) செய்து, கொண்டு கூட்டி முடிக்கிற நிலையினை வழக்கறிஞராகப் பணியாற்றிய காலங்களிலேயே வைத்துக் கொண்டது கிடையாது. அப்படியிருக்க, நாடகத்தில் ஒரே வழிச் சொற்பொழிவை ஒழித்த பெருமை சம்பந்தனாருக்கு உண்டு. எனவேதான், நடிகர்களோடு நடிக்கும் மற்றவர்கள், தான் மட்டும் வசனம் பேசும்போது நடித்துவிட்டு, மற்றவர்கள் காட்சியில் ஏதாவது ஆகும்போது, மரக்கட்டை போல் இருப்பதை பல இடங்களில் ஆட்சேபித்துக் கடிந்துரைக்கின்றார். இதனால் இவரை 'முசுடு' என்று கூட முணுகுவார்களாம். மற்ற நடிகர்கள் வசனத்தை வாங்கி 'பிளே' செய்யும்போது உடனிருப்போர் 'பை பிளே' செய்ய வேண்டும் என்று பலமுறை எழுதுகிறார். இப்போது அதனை 'பிளே பாக்' என்கிறோம்.

பாத்திரப் படைப்புக்களில் தான் ஏதோ ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் பார்த்த ஏமாற்றுக்காரர்களை மனதிற் கொண்டு, அந்த மாதிரி கதையில் வாய்ப்பு வரும்போது ஒரு பாத்திரத்தைப் படைத்துவிடுகிறார். அப்படி வந்தவரே 'பிஸ்தாக் கொட்டை சாமிகள்' எனப்படும் பாத்திரம். எல்லோரும் சாதாரணமாக உண்கிறபோது பந்தி போஜனம் செய்துவிட்டு இருக்க, இந்தச்சாமி தனக்கென பிஸ்தாக் கொட்டைகளை தனியே வைத்துக் கொண்டு சாப்பிடுகிறார். அயரும்போது பிஸ்தா திருடப்படுகிறது. எடை குறைகிறது. சாமியார் கோபிக்கிறார். 'சாமி பிரசாதம்' என கோஷ்டிகானம் முடுக்கி விடப்பட்டு எல்லோரும் பிரசாதம் கேட்கிறார்கள். பிறகு பிரசாதம் வாங்குவது போல அனைவர் முன்னிலையிலும் கேட்டு வாங்கி டப்பியைத் தீர்த்து விடுகிறார். இது நிஜம். பிஸ்தாக் கொட்டை சாமியார் பிரசாதமாகக் கொடுத்தே பிஸ்தாக் கொட்டைகளை இழக்கிறார். இது நாடகப் பாத்திரமாகிறது.

நடிப்பிலே 'ஒரிஜினாலிட்டி' பெற அனுபவம் தேவையில்லை. நடிப்பு போலிதான். உதாரணமாக கள்ளனாக நடிக்க கள்ளனைப் போட முடியாது என்கிறார். குறைகளை நிறைவு செய்து கொள்ள வேண்டும். அதற்காக நாடகம் முடிந்ததும் போடப்படும் கூட்டத்திற்கு "பக்கோடா" மீட்டிங் என்கிறார். உரிய டாக்டரிடம் பயிற்சி பெற்று ஒரு சமயம் டாக்டராக நடித்தாராம். க்ஷயரோகக்காரருக்கு தர்மாமீட்டர் வைத்துப் பரிசோதிக்கும் காட்சி. நாடகம் முடிந்ததும் டாக்டர் பயிற்சி தந்தவர் பாராட்டுகிறார். ஆனால் அவையிலிருந்த ஒரு சாதாரண மனிதர் "க்ஷயரோகி வாயில் வைத்த தர்மாமீட்டரை கழுவாமல் பையில் போட்டுக் கொண்டுவிட்டீரே நோய் ஒட்டிக் கொள்ளாதா, டாக்டரே இப்படிச் செய்யலாமா?" என்றாராம். என்னதான் பாராட்டுப் பெற்றாலும் அதில் நமக்குத் தெரியாத ஓட்டை உடைசல் இதில் அனுபவமே இல்லாத ஏதோ ஒரு தனிநபருக்கும் தெரிய வழியுண்டு. இதைப் புத்தியாக ஏற்றுத் திருத்திக் கொள்ள வேண்டுமேயொழிய, பிறத்தியாருக்கு நம் அனுபவம் வருமா? என்று அனுபவ முத்திரை குத்திக் கொள்வது நமக்கு நாமே கரி பூசிக் கொள்வதாகும் என்று குறிப்பிடுகிறார். "திருத்துவது மட்டுமல்ல", திருந்துவதற்கும்தான் நாடகம்" என்று கூறுகின்றார்.

நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள் 'யார் வந்திருக்கிறார், முன்வரிசையில் யார் இருக்கிறார்கள்' என்று கவனிப்பது பாத்திரப் படைப்பைப் பெரிதாகப் பாதிக்கும் என்பதிலே வலிமையான கருத்துடையவராக சம்பந்தனார் விளங்குகிறார். அதைப்போல, நாடக ஆரம்பத்திலோ, இடையிலோ நடிகர்களை நண்பர்கள் உறவினர்கள் சுற்றம் சூழ குடும்பத்தோடு வந்து குலை நடுங்கச் செய்யக்கூடாது. நாடகத்தின் ஒருமித்த முன்னேற்றம் உருக்குலைந்து போகும் என்று திடமாகக் கூறுகிறார். இப்படி அறிவுரை கூறும் போதெல்லாம் "என் இளைய நண்பர்களே" என்று குறிப்பிடுகிறார். அதாவது நாடகத்துறையின் நவீன இளைய தலைமுறையினரைப் பரிகாசம் செய்கிறாரா பரிந்துரை செய்கிறாரா என்றே தெரியவில்லை. இருபொருள் தொனிக்கிறது. பம்மல் சம்பந்தனாரிடமிருக்கிற அதியற்புத

மான சிறந்த குணம் என்னவென்றால் நூற்றுக்கணக்காக எழுதிக் குவித்து, ஆயிரக்கணக்கான மேடை ஏறி நடித்து ஓய்ந்து, வயது 90-யும் கடந்தும் கூட தன்னை ஒரு 'அமெச்சூர்' என்றே குறிக்கிறார்.

'மைக்கேல் ஏன்செலோ' 70 வயதிற்குப் பிறகு சிற்பக் கூடத்தைப் பார்வையிட்டுக் கொண்டு வந்தபோது, "இந்தக் கிழவனுக்கு இங்கென்ன வேலை? இதுவென்ன பார்வை?" என்று இளைஞர்கள் கேலி செய்தனர். அப்போது அவர் 'சிற்பக் கலையைக் கற்கலாமோ என்று பார்வையிடுகிறேன்' என்று செப்பியது கல்விக்கும் கலைக்கும் கற்பதற்கு வயதில்லை என்பதையே எடுத்துக் காட்டுகிறது. இதனைத் தனக்கு ஒப்பிட்டு உவமை கூறிக் களிக்கிறார் பம்மல் சம்பந்தனார்.

இக்காலத்தில் என்னைப்போன்று ஒரு சில நாடகங்களை எழுதியவர் கூட தன்னை ஒரு பெரும் தொழிற்கலைஞராக நினைத்து நெஞ்சு நிமிர்கின்றார்கள். நடிகர்களுக்கு நெஞ்சு நிமிர்ந்து இருக்க வேண்டும். முதுகு வளையக்கூடாது என்பதாகிய உடல் நலம் பேணுகின்ற விஷயத்திலும் பம்மல் சம்பந்தனார் மருத்துவராகிறார். பாரதிதாசன் வயது எழுபதிற்குப் பிறகு கூட இடுப்பில் கை வைத்ததில்லை. நாடகம் நடிக்கும் முன்பும், ஏதாவது எதிர்பாராதது வந்தாலும் நினைவை அகற்றி மனத்தை நாடகம் எனும் ஒரே வழியில் நிறுத்தும் "பிராணாயாமம்" என்னும் மூச்சை இழுத்து சுவாசிக்கும் முறையைக் கையாண்டிருக்கிறார். துறவு பூண நினைக்கின்ற முதுமைக் காலங்களில் கூட "வாழ்வின்பப் பற்றுக்களைத் துறந்தாலும் - தமிழ் மொழியிலுள்ள - அதிலும் தமிழ் நாடகத்திலுள்ள - பற்றை மாத்திரம் விட என்னால் முடியவில்லை. தமிழ் மொழிக்கு தமிழனாய்ப் பிறந்த நான் செய்ய வேண்டிய கடமையாகும் என்று என் மனதைத் தேற்றிக் கொண்டேன்." என்று தெளிவாக எழுதுகிறார்.

சீர்திருத்தப் பகுத்தறிவுக் கொள்கைகளைப் பரப்ப வந்த தந்தை பெரியாரும் "கேட்பாரற்றுக் கிடக்கிற பகுத்தறிவை, பொதுத் தொண்டினை நானே மேற்போட்டுக் கொண்டு செய்கிறேன். எனவே, இதனால் ஏற்படும் மான அவமானங்களைப் பற்றிக் கவலைப்படவில்லை" என்கிறார். அதைப்போலவே பம்மல் சம்பந்தனார் அவர் வாழ்ந்த காலத்திலே அவமதிக்கப்பட்டதை மிக மதிக்கச்செய்தார்.

காரணம் அவர் சூழ்நிலையில் மதிப்புக்குரியவர்கள் மத்தியிலே மதிப்புக்குரியவர்களால் (காமராஜர் குருநாதர் சத்தியமூர்த்தியும், சர் சி.பி. ராமசாமி அய்யரும் ஆர். கே. ஷண்முகமும் அவரைப் போன்ற மற்றும் பலரும்) நடிக்கப்பட்டு நடத்தப்பட்டது. எனவே, பட்டி தொட்டிகளிலிருந்து இக்கலை இந்நாளில் பாராளத் துவங்கியதென்றால் அப்போது பாராண்டவர்கள் கருணைதான். அதாவது நீதிபதியே அரிதாரம் பூசும் போது அது துச்சமாக, எச்சமாகவா மதிக்கப்படும்? அதிலும் அவர் ஏதோ ஓடுகின்ற ஓட்டத்தில் ஒரு சிலவற்றை செய்யாது, உறுதியானவற்றையும் செய்து காட்டினார்.

பர்லஸ்கு (Burlesque) எனப்படும் நாடக பேதம் அதாவது அரிச்சந்திரன் சத்தியமே பேசுவான். அதற்கான இன்னல்களை அனுபவிப்பான். அதையொட்டி பாத்திரங்கள் அதனால் பாதிக்கப்பட்டு அவதியுறும். அதையே மாற்றிச் சந்திரஹரி (பெயரும் மாற்றம்) பொய்களையே பேசுவான். உண்மை பேசவே மாட்டான். அதையொட்டிப் பாத்திரங்களும் சந்திரமதி - 'மதி சந்ரை', விஸ்வாமித்திரர் - 'மித்ரசிவக', வசிஷ்டர் - 'சிஷ்டவ' என 'உல்டா' வாகப் பாத்திங்களை அமைத்தார். இதில் விசேஷம் என்னவென்றால் உண்மையைத் தொடர்ந்து பேசுவது எளிது. ஆனால் பொய்களையே தொடர்ந்து பேசுவது என்பது எளிதல்ல என்று நாடகத்தில் இந்த வினோதங்களை பர்லஸ்கு நாடகம் என்று வர்ணிக்கிறார். இந்தப் புதுமையான முயற்சிகளை 1895 லேயே கைக்கொள் கிறார் என்றால், அவருடைய நாடகச் சிந்தனை எவ்வளவு முற்போக்கானது என்பதை நாம் நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். அறிஞர் அண்ணா அவர்கள் தந்தை பெரியாரைக் குறிப்பிடும்போது "நூற்றாண்டை உள்ளடக்கியவர்" என்கிறார். அதைப்போல, நாடகத்தையும் கலையறிவையும் பொறுத்தவரைத் தமிழ்நாடக உயர்விற்கு 'நூற்றாண்டை உள்ளடக்கியவ'ராகவே பம்மலார் விளங்குகிறார். உதாரணமாக, நாடக ஆசிரியர்கள் நடிகர்களை மிகச் சாதாரணமாகவே மதிப்பார்கள். அறிவின் அகந்தையே காரணம். ஆனால், நாடகத்தந்தை பம்மல் சம்பந்தனார் 'நான் கண்ட நாடகக் கலைஞர்கள்' என்று 50க்கும் மேற்பட்ட கலைஞர்களைப் பற்றிய சிறு குறிப்புக்களை ஒரு நூலாகவே வடித்துள்ளார்கள். அவருடைய எளிய பாங்கினையே இது எடுத்துக்காட்டுகிறது.

தமிழ்த் தாத்தா உ.வே. சாமிநாதய்யர் இவர் மேல் சிறப்புப் பாயிரம் எழுதியதைத் தான் பெற்ற பேறு என்று நினைவு கூர்ந்து மகிழ்கிறார். அது மட்டுமல்ல; வடமொழியாகிய சமஸ்கிருதமும், திராவிட மொழியாகிய தமிழும் இரண்டு கண்கள் என்று கூறுகிறார். 7 மொழிகளுக்கு மேல் பேசியும் எழுதியும் நடித்தும் எண்ணற்ற சாதனைகளைப் புரிந்தவர். எம்மொழியும் கலைக்குச் சம்மதமே ஆயினும் தமிழ்நாட்டில் ஞானப் பரப்பிலே தமிழும் சமஸ்கிருதமும் சிறந்து விளங்குகின்றன. வடமொழி எழுதிப்பழகுகிறேன். 'கற்றது கைமண் அளவு' என்று அன்னையின் வாக்கினைத் தம் வளர் கல்வியால் மெய்ப்பிப்பது போல, தன்னடக்கத்தைக் காட்டி நம் மேதைமையை அடக்குகிறார். நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் நடந்தவைகள் தெள்ளெனத் தெரிகின்றன. இப்போது அதாவது 80 வயதிற்குச் சற்று முன் நடந்தது சரியாக நினைவிற்கு வரவில்லை என்று வருந்துகிறார்.

'கடலைக் கடந்தவன் கால்வாயைக் கடக்கத் தவிப்பது போலிருக்கிறது' எனத் தன் முன்நினைவுகளையும் அனுபவங் களையும் முன்மொழிந்து சென்ற மூத்தவர் வரலாறு தனிப் பெருங்காவியமாகும்.

''நான் இன்னொரு பிறவியை விரும்பவில்லை; நான் மறுபடியும் இப்புவியில் பிறக்க வேண்டும் என்று இருந்தால் அப்பொழுது 3 வரம் கேட்பேன். அப்பிறப்பில்,

1. இப்பிறப்பில் எனக்குத் தாய் தந்தையர்களாய் இருந்தவர்களே அப்பிறப்பிலும் தாய் தந்தையர்களாய் இருக்க வேண்டும்.

2. இப்பிறப்பில் என் நண்பர்களாய் இருந்தவர்கள் அப்பிறப்பிலும் எனக்கு நண்பர்களாய் இருக்க வேண்டும்.

3. அப்பிறப்பிலும் நான் ஒரு தமிழ்நாடக ஆசிரியனாகவும், விநோதத்திற்காகத் தமிழ்நாடகங்களை நடிக்கும் நடிகனாகவுமிருக்க வேண்டும்' என்பதே.

கடல் நீரில் தத்துவத்திற்கான உப்புக் காய்ச்சியிருக்கிறனே யொழிய உணவு பொங்கியிருப்பதாக இவ்வுரையை நினைத்து விடாதீர்கள்.

மு. இராமசுவாமி : இங்கே இருக்கின்றவர்களில் இரு சாரார் இருப்போம். கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, சிவதாணு, சகஸ்ரநாமம் எல்லோரும் கலையிலே தொடர்புடையவர்கள். மற்றொரு சாரார் இந்தத் துறையில் பணிசெய்து கொண்டிருப்பவர்கள். இவர்கள் நாடகத்தைப் பற்றியோ, மற்றதைப்பற்றியோ ஆய்வு செய்தலை நோக்கமாகக் கொண்டிருப்பவர்கள். பொதுவாகப் பொது மக்களுடைய பணத்தைச் செலவிட்டு, நாம் ஏதோ 'ஆய்வு' என்று செய்து கொண்டிருக்கிறோம். இந்தக் கலைஞர்களிடம் போய்க் கேட்டால், இவர்களுடைய அனுபவத்தைத்தான் தெரிந்து கொள்ளமுடியும். இவர்களிடம் நீங்கள் ஏன் இதையெல்லாம் செய்யவில்லை என்று கேட்க முடியாது. சிவதாணு போன்றவர்கள் சொல்லுகின்ற பல செய்திகளை நோக்கினால், இவர்கள் எல்லாம் சேர்ந்து செய்தால் 19, 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளின் தமிழ் நாடகங்கள்பற்றிய பல செய்திகளைத் தொகுத்துவிடலாம் என்று நினைக்கிறேன். இப்படிச் செய்தால் இப்பணியின் பயன் மிகப்பெரியதாக இருக்கும். இவர்களே நாடகங்கள் பற்றிய பல தகவல்களையும் தொகுத்துக் கொடுத்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. அப்படிச் செய்தால் தனியாக யாரும் இதில் எதுவும் செய்யவேண்டியது இல்லை. இக்கலைஞர்களிடம் பெறும் செய்தித் தொகுப்பே சிறந்த பணியாக இருக்கும். எனவே எல்லாச் செய்திகளையும் இவர்களே தொகுத்துக் கொடுத்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. இவர்களிடம் ஆராய்ச்சி பற்றிய கேள்விகளை நாம் கேட்க முடியாது. ஆனால் 'ஆய்வு' என்று வரும்போது கேள்வி கேட்டல் இடம் பெற்றே தீரும். நம் கால இலக்கியத்தை இரண்டு பேரும் படிக்கிறோம். இதில் வயது வித்தியாசம் பெரிய தடை இல்லை. நீங்களும் படிக்கிறீர்கள். நானும் படிக்கிறேன். ஆய்வுக் கட்டுரையை நீங்கள் சரிவர எழுதியிருக்கிறீர்களா? என்று கேள்வி கேட்க எல்லோருக்கும் உரிமை உண்டு. இப்பொழுது நமது ஆய்வுகளுக்குள் புகுந்து பார்க்கும்பொழுது பெரும்பாலும் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடக நூல்கள் அல்லது அவருடைய

நாடகங்களைப் படித்தார்கள். இங்கு வந்து புதிதாகத் தெரிந்து கொள்வதற்கு ஒன்றுமே இல்லை. அதனால்தான் கேள்விகள் வருகிறதே தவிர வேறு இல்லை. அறிவுபூர்வமாகக் கேள்வி கேட்பது நடக்கும். அது தவறு என்று நினைத்துவிட்டீர் களென்றால் அது சரியாகாது. கேள்வி கேட்பது நடந்துதான் தீரும். அத்துடன் ஒன்று நான் கேட்டுக் கொள்கிறேன். நீங்கள்தான் எடுத்துக் கொடுத்தீர்கள். மிகவும் நன்றாக இருந்தது. சம்பந்த முதலியார் வாழ்ந்த காலம் சுதந்திரப் போராட்டக் காலம் என்று. இவர் வாழ்ந்த காலத்தில் பாரதியார் *1905, 1908* இல் தேசீயப் பாடல்களைப் பதிப்பித்திருக்கிறார். போலீசார் கவனிப்புத் தீவிரமாக இருந்த காலம். நாடகம் என்பது மக்களைச் சார்ந்து இருப்பது. மக்களுடைய எண்ணங்களைத் தூண்டிவிட்டு வளர்த்தல் நாடகத்தில் இயலும். இச்செயல் பெரும்பாலும் திராவிட இயக்கங்கள் வரும் போதுதான் - நாடகங்கள் வாயிலாகக் கருத்துக்களை மக்களிடம் எடுத்துச் செல்லுதல் - சிறப்பாகச் செய்யப்பட்டிருக்கிறது என்று சொல்லலாம். அந்தக்கால கட்டத்தில் மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ், விஸ்வநாததாஸ், கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் இவர்களெல்லாம் செய்ததுபோல இவர் செய்யாததற்கு என்ன காரணம்? அல்லது செய்திருக் கிறாரா? அவர் காலத்திய முதியோர்களும், மற்றவர்களும் இதைச் சொல்லமுடியுமா? இவருடைய நிர்ப்பந்தம் என்ன? மக்களிடம் கலந்திருக்கின்ற நாடகம் என்கின்ற ஒன்றை, தீவிர சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தை மறந்துவிட்டு நான் 'பர்லஸ்கியு' செய்கிறேன், நான் 'ஃபார்ஸ்' செய்கிறேன் என்று வெறும் நாடகங்களை மட்டும் எழுதுவதில் இவர் இருந்தாரா? அல்லது இவருடைய சூழ்நிலை என்ன? இவைகளைத் தெரிந்து கொள்வதற்காகக் கேட்கிறேன்.

தஞ்சைவாணன்: நீங்கள் கேட்ட அவர்களைப்பற்றிய குறிப்புக்களை என்னாலே சொல்ல முடியும். அவருடைய திருமகனார் வரதராசனைப் பார்த்துப் பேசினேன். அவருக்கு வயது 85. இன்னும் இருக்கிறார். அவர் வீட்டுக்குப் போய்க் கேட்டேன். அவர் சொல்லியது இது: "என் தந்தை இரு பணிகளை வைத்துக்கொண்டு இருந்தார். ஒன்று, குடும்பத்தைக் காப்பாற்ற மேற்கொண்டிருந்த நீதிபதிப் பணி. அடுத்தது, நாடகப்பணி. முதல் பணியை முடித்து விட்டு

இரண்டாவது பணிக்கு வருவதற்கு மிகவும் சிரமப்பட்டார். ஏனெனில் முதல் பணி சட்டதிட்டங்களுக்கு உட்பட்டது. நாடகப்பணி இரண்டாவது பணி. இது விரும்பி ஏற்ற பணி. நாடகங்கள் இயற்றிப் பலதுறைகளில் பணிபுரிந்த ஆட்களையெல்லாம் ஒன்று திரட்டி, நாடக சபையையும் உண்டாக்கி வெற்றிகரமாக நாடகங்களை அரங்கேற்றி வந்தார்'' என்று கூறினார். இங்கே, பாரதிதாசன் அவர்கள் மாடர்ன் தியேட்டர்ஸில் விடுமுறை நாட்களில் சென்று வசனம் எழுதியது எனக்கு நினைவுக்கு வருகிறது. தான் பணிபுரியும் பள்ளியில் ஒருநாள்கூட அவர் விடுப்பு எடுக்கவில்லை என்றும், திரைப்படங்களுக்கு வசனமெழுதுதல், பொதுக் கூட்டங்களுக்குப் போதல் என்ற பணிகளை விடுமுறை நாட்களில்தான் செய்ததாகப் பாரதிதாசனே என்னிடம் கூறினார். அந்தக் காலத்தில் இருந்தவர்கள் தமக்கு என்று ஒரு வழியை வகுத்துக்கொண்டு, சமுதாயத்திற்கும் ஒரு வழியைக் காட்டவேண்டும் என்று பாடுபட்டிருக்கிறார்கள். இரண்டாவது நோக்கத்தை அவர்களால் சரியாகச் செய்ய முடியவில்லை. தங்களால் முடிந்த அளவு செய்திருக்கிறார்கள். என்னையே எடுத்துக் கொள்ளுங்களேன். தொலைக்காட்சி அலுவலகத்தில் விடுப்புக் கேட்காமலேயே கரிகாற் பெருவளத்தான் நாடகத்தை 2 மாதங்களில் எழுதி முடித்தேன். நாடகத்தை எழுதுவதற்கே இவ்வளவு சிரமம் என்றால், நாடகத்தைத் தயாரித்தல், நடிகர்களைச் சேர்த்தல், அவர்களுக்குப் பயிற்சி தரல், நாடகத்தை மேடை ஏற்றல் என்னும் பல பணிகளையும் ஒருவரே செய்வதில் எவ்வளவு பொறுப்பு இருக்கிறது என்பதை எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். அந்தக் காலத்தில் சம்பந்த முதலியாரின் தந்தையார் பள்ளிகளின் கண்காணிப்பு அதிகாரியாக (Inspector of Schools) பணி புரிந்ததால் அவருக்கு அரசாங்கத்தில் செல்வாக்கு இருந்தது. இவர் கேட்டது நடக்கும். இருந்த போதிலும் முதலியார் பல காரியங்களைத் துணிந்து செய்திருக்கிறார். இவரின் ஒரு செயலை மு.வ. பாராட்டி இருக்கிறார்.

சிறுத்தொண்டர் நாடகத்தில் பிள்ளையை வெட்ட வேண்டிய ஒரு காட்சி வந்தது. எந்தத் தகப்பனும் தன் பிள்ளையை நாடகத்தில் நடிக்கக் கொடுக்க முன்வர வில்லையாம். ஏனெனில் அந்தக் காட்சியில் பிள்ளை கொலை

செய்யப்படுவான் பிள்ளைக் கறி படைப்பதற்காக. முதலியாருக்கு என்ன செய்வது என்றே தெரியவில்லை. கடைசியில் தன் பிள்ளையையே அந்தக் காட்சியில் நடிக்க வைத்தார். தன் வீட்டிலிருந்து நாடகத்தைப் பார்க்க அன்று யாரும் வரமாட்டார்கள் என்ற துணிச்சலில் இவ்வாறு தன் பிள்ளையை நடிக்க வைத்தாராம். நாடகம் முடிந்ததும் நாடகத்தைப் பார்க்க வந்திருந்த மு.வ. அவர்கள் மேடைக்குப் போய் முதலியாரின் ஆர்வத்தைப் பாராட்டினாராம். "நீங்கள் பெரிய புரட்சி செய்திருக்கிறீர்கள். உங்கள் பையனை நாடகக் காட்சியில் வெட்டியதைப் பார்த்தேன். யாரும் முன்வராத நேரத்திலே நாடகத்தில் உங்கள் பிள்ளையையே நடிக்க வைத்தீர்கள். இப்படி நாடகத்துக்கு நீங்கள் ஒரு அச்சாணியாக இருக்கிறீர்கள். இப்படி முன்வந்து உதவுகிற சூழ்நிலையில் சமுதாயம் இல்லை. நீங்கள் நாடகம் நடத்துவதே பெரிய காரியம். நாடகத்தின் உச்சக் கட்டத்திற்கு உங்கள் குடும்பத்தையே கொண்டு வந்து நிறுத்தி வீட்டீர்கள். நான் உங்களை மிகவும் பாராட்டுகிறேன்" என்று டாக்டர் மு. வரதராசனார் அவர்கள் சம்பந்த முதிலியாரின் நாடக ஆர்வத்தைப் பாராட்டி இருக்கிறார்.

இதுபோன்ற மிகச்சிறிய ஈடுபாட்டை அவர் நாடகத்திற்காகக் காட்டியபோதிலும் முழுக்க நாடகத்திற்கே உழைக்க அவரால் முடியவில்லை. இவர் நாடகக் குழுவில் இருந்த பலபேர் அரசியல் தலைவர்களாகப் போய்விட்டார்கள்; சிலபேர் விலகி விட்டார்கள்; சில பேர்களுக்குப் பதவிகள் வந்துவிட்டன. இதனால் இங்கு ஒரு நண்பர் குறிப்பிட்டது போல் தன் நாடகக் குழுவில் மட்டும்தான் நடிப்பது என்ற தனது முடிவிற்கு மாறாக சம்பந்த முதலியார் மற்ற நாடக சபை நாடகங்களில் ஒருசிலவற்றில் நடிக்க வேண்டிய நிலை வந்தது. தமிழ் நாடக உலகிற்குத் தன்னால் மேலும் உழைக்க இயலாத நிலை வந்தபோது "நான் தமிழில் நூல்கள் எழுதப் போகிறேன்" என்று சொல்லி எழுதத் தொடங்குகிறார். "தமிழன்னையின் வளர்ச்சி" என்று இரு தொகுதிகள் எழுதி இருக்கிறார். "தமிழ் மொழி வரலாறு" போன்ற நூல்களை எழுதினார். அவர் எழுதிய 72 நூல்களை நான் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்திற்காகக் கொடுத்திருக்கிறேன். அவைகளில் இந்நூல்களும் உள்ளன.

கு. முருகேசன்: அவருடைய படைப்புகளாகட்டும், அவருடைய நாடகத் தயாரிப்புகளாகட்டும், 'நாடக உலக அனுபவங்கள்' ஆகட்டும், ஒரு மேல்சாரி அல்லது ஒரு வசதி படைத்த இனத்துடனேயே இருந்திருக்கிறது. 1891இல் அவருடைய நாடக வாழ்க்கை ஆரம்பிக்கிறது. இது முடிகிற தருவாய் வரைக்கும் வழக்கறிஞர்களுடன் தான் அவருடைய தொடர்பு மிகுதியாக இருந்திருக்கிறது அல்லது அரசாங்கப் பணியில் இருந்த பிராமணர்களோடு. அந்த மேல் மட்டத் தகுதி பெற்ற அந்த இனத்தோடுதான் அவருக்கு அதிகத் தொடர்புகள் இருந்திருக்கின்றன. அவருடைய நாடக நடிகர்களாகட்டும், நண்பர்களாகட்டும், மற்றும் ஆசிரியர்களாகட்டும் எல்லோருமே சிறிது வசதி படைத்தவர்களாகத்தான் இருந்திருக்கிறார்கள். அந்தக் காலத்திலே ஆண்டு கொண்டிருந்த கவர்னர்கள், சுப்ரீம் கோர்ட் நீதிபதிகள் அல்லது உயர்நீதிமன்ற நீதிபதிகள் என்று இவர்கள் முன்னால் நாடகத்தை நடத்துவதை ஒரு பெருமையாகக் கருதியிருக்கிறார். அவரே ஓரிடத்தில் "என்னுடைய நாடக சபை நடிகர்கள் கவர்னர் முன்னாலே ஆடினதை மிகவும் பெருமையாகக் கருதினார்கள்" என்று சொல்லியிருக்கிறார். அங்கு நாடகம் நடத்த முடியாத சூழ்நிலை இருந்தபோதிலும் அவருக்குத் தன்னுடைய நாடக நடிகர்களுடைய ஆர்வத்தைப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டுமென்ற அவசியம் இருக்கிறது என்றும் தானும் அதைப் பெருமையாகக் கருதுவதாகவும் தெளிவாகச் சொல்கிறார். தன்னுடைய வாழ்க்கையை, அந்தஸ்தை, தன்னுடைய சூழ்நிலையை, நாடக எல்லையை விட்டுவிட்டு வந்து ஏழைகளுக்காகவோ, சுதந்திரப் போராட்டத்திற்காகவோ, தேசீய நலனுக்காகவோ அவர் எழுதத் தயாராக இல்லை என்பது தெளிவாகத் தெரிகிறது.

தஞ்சை வாணன்: அவர் எழுதிய "பிராமணனும் சூத்திரனும்" என்ற நாடகத்தில் முழுக்க முழுக்க கீழ்மட்ட மக்களைப் பற்றித்தான் எழுதியிருக்கிறார். 1928 இல் வெளியிடப்பட்ட இந்த நூலில் அடிமட்டத்தில் இருக்கிற மக்களைப் பற்றித்தான் நிறைய எழுதி இருக்கிறார். பிராமணன் உயர்ந்த சாதிக்காரன் என்றும், சூத்திரன் தாழ்ந்த சாதிக்காரன் என்றும் சாதிப் பாகுபாடுகள் நிறைந்திருந்த காலத்தில் - இந்தச் சமூகப் பிரச்சனைக்கு ஒரு தீர்வு காணும் நோக்கில்தான் - இந்நாடக

நூலை எழுதி இருக்கிறார். பாமர மக்கள்பற்றிய சிந்தனை அவருக்கு இல்லாதிருந்தால் இந்தப் பரிகார முயற்சியே அவரிடம் தோன்றியிருக்க முடியாது. இந்நாடகத் தலைப்பு ஏதோ சாதாரணமான ஒரு நாடகத் தலைப்புத்தானே என்று கருதி விடாதீர்கள். சமூக பிரச்சனையைத்தான் தலைப்பாகக் கொடுத்திருக்கிறார். ஒரு பால்காரனுக்கும், நாவிதனுக்கும் சண்டை. பால்காரர் அய்யரின் பின்வீடுவரை போகிறார். வீட்டுக்கார அய்யர் நடுவீட்டில் இருக்கிறார். வெளியில் வந்து பார்த்தால் பால்காரனும் நாவிதனும் நீ மேலா நான் மேலா என்று அடித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்... நீங்கள் இந்த நாடகத்தைப் படித்துப் பாருங்கள். நீங்கள் இப்பொழுது சொன்னீர்களே அவர் சமுதாயத்தோடு ஒட்டவில்லை என்று. அப்படி இல்லை. மிகுதியாக ஒட்டியிருக்கிறார். இல்லை என்றால் நாடகம் முழுமை பெறாது. சமுதாயத்தின் அடித்தளத்துக்கு அவர் போயிராவிட்டால் இந்த நாடகநூல் வெளிவர வாய்ப்பே இல்லாமல் போயிருக்கும். எனவே நான் உங்கள் கருத்திலிருந்து மாறுபடுகிறேன்.

"பிராமணனும் சூத்திரனும்" என்ற தலைப்பே மிகவும் கடுமையாக இருக்கிறது. ஆனால் 'பரிகாரம்' சிறிது இதமாக இருக்கிறது. 1928 இலே இந்த நூல் வெளிவந்திருக்கிறது. எனவே அவர் சமுதாய அடித்தளத்துக்குப் போயிருக்கிறார் என்று நம்பலாம். கடலைக் கடந்தாலே பிராமணன் அல்ல என்கிற காலத்தில் இலங்கைக்கு கடல் கடந்துபோய் நாடகம் நடத்தி இருக்கிறார்கள் சத்தியமூர்த்தியும் இவரும். எனவே சமுதாயத்திலே இதுபோன்ற பல புதுமைப் புரட்சிகள் செய்வதற்கும் அவர் நாடகக்குழு காரணமாயிருந்திருக்கிறது.

கே.ஏ. குணசேகரன்: இந்தப் பழந்துணிகளைக்கொண்டு இருபுறமும் சலவைத் தொழிலாளிகள் தீப்பந்தம் ஏந்த, தொப்பைக் கூத்தாடிகள் தமிழைத் தாழ்த்தியதே பெரும் புலவர்கள் தமிழில் நாடகம் எழுதாமைக்குக் காரணம். சம்பந்தனார் இக்கருத்தில் திட்டவட்டமாக இருந்தார் என்று சொல்லியிருக்கிறீர்கள். நீங்கள், கட்டுரையைப் படிக்கும் பொழுது தொப்பைக் கூத்தாடிகள் என்றால் என்ன என்று தெரியவில்லை என்றும் சொல்லிச் சென்றீர்கள்.

காரைக்குடியிலே பத்மசாலியர் கூத்து என்று ஒன்று உள்ளது. அதைக் குறிக்கிறது. நூல் நெய்யக்கூடியவர்கள் இவர்கள். கூத்து ஒன்று ஆடிக்கொண்டிருக்கிறார்கள். ஒரு காலகட்டத்திலே, ஒவ்வொரு இனத்திற்கும் ஒரு கூத்து இருந்திருக்கிறது. பறையர்கள் ஒரு கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள்; பள்ளர்கள் ஒரு கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள்; அந்தக் கூத்துத்தான் பள்ளு இலக்கியமாகப் பரிணாமம் அடைந்திருக்கிறது. அதுபோலத்தான் 'கணியான் கூத்து' என்று திருநெல்வேலிக்கு அருகிலே இருந்திருக்கிறது. கணியான் இனத்தைச் சார்ந்தவர்கள் அந்தக் கூத்தை ஆடியிருக்கிறார்கள். ஒருகாலத்தில் ஒவ்வொரு இனத்திற்கும், இனக்குழுக்கள் என்று சொல்வார்களே, அந்தக் குழுக்களுக்குத் தக்கவாறு கூத்துக்கள் உண்டாக்கி இருக்கிறார்கள் என்று நம்புதற்கு இடமிருக்கிறது. இந்தத் தொப்பைக் கூத்தாடிகளைப்பற்றி மேற்கொண்டு நாம் பார்க்கவேண்டுமெனில் காரைக்குடியில் பத்மசாலியர் கூத்திலே இதனைக் காணலாம். முதலில் தெருக்கூத்திலும் இது இருந்தது. இப்பொழுது முக்கியப் பகுதி எடுத்து ஆடக்கூடியவருடன் துணை நடிகர்களாக வரக்கூடியவர் களைத் தொப்பைக் கூத்தாடிகள் என்று சொல்கிறார்கள். இது ஆராய்ச்சிக்குரியது.

அடுத்துப் பெரும்புலவர்கள் தமிழில் நாடகம் எழுதாமைக்குக் காரணம் இவர்கள் தமிழைக் கொலைப் படுத்தறதுதான் என்று சொல்கிறீர்கள். பத்மசாலியர் கூத்து ஆடக்கூடிய இந்த இனத்தவர்கள் இன்னொரு மொழியும் பேசுகிறார்கள். இவர்கள் இங்கே ஏதோ ஒரு இன அரசர்கள் ஆண்ட காலத்தில் தமிழகத்திற்கு வந்திருக்க வேண்டும்; அப்படி வரும்போது தங்களது மாநிலத்தின் மொழியையும் தழுவிக் கொண்டு வந்திருக்கிறார்கள்; இங்குள்ள மொழியையும் கற்றுக்கொண்டு, இந்தக் கூத்திற்குத் தகுந்தாற் போலவும் மற்றவர்களுக்குப் புரியவேண்டும் என்பதற்காகவும் தமிழ் மொழியை அவர்கள் எடுத்துக் கொள்கிறார்கள். அவர்களின் இசையையும், அவர்களின் கருத்தையும் தமிழ் மொழியில் சொல்ல வேண்டும் என்னும் ஆர்வத்தால் தங்களின் மொழியைத் தவிர்க்க இயலாத இடங்களில் தமிழ் மொழியுடன் கலந்து பேசுகிறார்கள். தங்கள் இசையையும் கருத்தையும்

தமிழர்களுக்குச் சொல்லவேண்டும் என்னும் நல்ல நோக்கத்திற்காகவே தங்கள் மொழியைக் கலந்து பேசுகிறார்கள். இதனால் திட்டவட்டமாக மொழியைக் கொலை செய்யவேண்டும் என்பது அவர்கள் நோக்கம் அல்ல என்பது உறுதி.

மு. இராமசுவாமி: தொப்பைக் கூத்தாடிகள் ஆட்டம், கதையைத் தொடங்குவதற்கு முன்பு இடம்பெறும் நிகழ்ச்சியாக அப்போதைய தெருக்கூத்துக்களிலே இருந்தது. இப்போது உள்ள தெருக்கூத்திலே இதை விட்டு விட்டார்கள். இப்பொழுதும் பத்மசாலியர் தெருக்கூத்திலே, கணபதி வணக்கம் உண்டு. கணபதி வணக்கத்தில் சோவிப் பல்லுடன் நரைத்த தாடியுடன் வயிறு மிகவும் தொப்பையாக இருக்கும்படிச் செய்துகொண்டு கையிலே ஒரு கம்பைச் சுற்றிக்கொண்டு ஒரு தொப்பைக் கூத்தாடி முதலில் கூத்தில் தோன்றி ஆடுவார். இவருக்குப் பின்னர்தான் விநாயகர் தன்னைக் கேலி செய்தமைக்காக அவரைச் சபிப்பார். "நீ எனக்கு நகைப்பை விளைத்துக் கோபம் ஊட்டியதால் விதூஷகனாகப் போகக் கடவாய்" என்று சபிப்பார். அதன்பிறகு தொப்பைக் கூத்தாடி விதூஷகன் பாத்திரம் ஏற்று நடிப்பார். இது முதலில் தெருக்கூத்தில் இருந்தது. இது இதில் மட்டுமல்ல. சேவையாட்டம் என்ற ஆட்ட நிகழ்ச்சிகளிலும் உண்டு. இது கம்பளத்து நாயக்கர்கள் ஆடக்கூடிய ஆட்டம். இந்நிகழ்ச்சியைத் தொடங்கும்போது தொப்பைக் கூத்தாடியின் நிகழ்ச்சியுடன்தான் தொடங்குகிறது.

முத்துச்சண்முகன்: அவருடைய நூல்களை அவரேதான் பதிப்பித்திருக்கிறார். அவருடைய நூல்களை வேறு யாருக்கும் பதிப்பிக்க அவர் கொடுக்கவில்லை. அவருடைய நூல்களை அவரே பதிப்பித்திருக்கும்போது அவருக்குத் தெரியாமல் 'முதலியார்' என்பது அவரது பெயருக்குப்பின் இணைந்திருக்க முடியுமா? சிந்திக்க வேண்டும்.

தஞ்சைவாணன்: நூல்களின் மேலட்டை மட்டும்தான் புது அச்சாக இருக்கிறது.

எல்.எஸ்.இராசகோபாலன்: அவர் பதிப்பித்த பழைய நூல்கள் என்னிடம் இருக்கிறது. அவைகளில் சம்பந்தம் என்றுதான் இருக்கிறது.

முத்துச்சண்முகன்: இருந்தால் சரி... ஒப்புக் கொள்கிறோம். இரண்டு நாட்களாக எங்களுக்குள்ளே ஒரு கேள்வி எழுந்திருக்கிறது. அது என்னவெனில், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கு ஒரு பரம்பரை உருவாகியிருக்கிறது; அது செயற்பட்டுக்கொண்டு வருகிறது; ஆனால் சம்பந்த முதலியாருக்கு இத்தகைய பரம்பரையேதும் காணோமே என்பதுபற்றி எங்களுக்குள்ளே ஒரு வாதம் நடந்தது. இதற்குக் காரணம் என்ன என்று எண்ணிப் பார்த்தால், சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கு டி.கே. சண்முகம் கிடைத்ததுபோல், முதலியாருக்கு ஒரு சிஷ்யன் கிடைக்கவில்லை. சுவாமிகளுக்கு இவ்வளவு பெருமை வருவதற்குக் காரணம் சண்முகம் போன்ற சிஷ்யர்கள்தான். சுவாமிகள் சமுதாயப் பிரச்சினைகளை எடுத்துக்கொண்டு கதையாக நடித்துக் காட்டிய அளவிற்குச் சம்பந்த முதலியார் செய்யவில்லை. ஒரு குமாஸ்தாவின் பெண் போன்றோ, ஒரு தேசீயக் கொடி போன்றோ இவர் சமுதாயச் சிக்கல்களை எடுத்துக்கொண்டு எழுதவேயில்லை. நீங்கள் சொன்ன "பிராமணனும் சூத்திரனும்" கூட ஒரேயொரு இடத்தில்தான் நாடக மேடையில் போட்டார்கள். அது சிறப்பாகப் புகழ் அடையவேயில்லை. ஒருவேளை அவர் அரசுக்காகப் பயந்து இருக்கலாம். சுவாமிகளுடைய தைரியம் அவருக்கு இல்லை. அவர் துணியாததற்குக் காரணம் என்ன?

தஞ்சை வாணன்: நீங்கள் சொல்வதே காரணமாக இருக்கலாம். ஒருவேளை நீதிபதியாக இருந்த காரணத்தால் அல்லது அவர் தந்தை அரசாங்கப் பதவியில் இருந்த காரணத்தால் இருக்கலாம்.

முத்துச்சண்முகன்: சம்பந்த முதலியாருடைய முழுக்கவனமும் மேற்கத்திய நாடக உத்திகள், வடிவம் என்னும் இவைகளில் தான் இருந்தது. அவருடைய நாடகத்தை விரும்பிப் பார்த்த பார்வையாளர்களும் மேற்கத்திய நாகரிகத்தால் கவரப்பட்ட வர்களே ஆவர். ஆனால் சுவாமிகள் நாடகங்கள் அப்படி இல்லை. கிராமங்களுக்கெல்லாம் போயிருக்கிறது. சம்பந்த முதலியார் எந்தக் கிராமத்திற்கும் போய் நாடகம் போடவில்லை.

தஞ்சைவாணன்: ஒரு பெரிய உண்மை உங்களுக்குத் தெரியும். பழைய கலைஞர்கள் பல பேரை அணுகித் தெரிந்து கொண்டதில் தெரியவந்த உண்மை என்னவென்றால், வசூல் இல்லை என்றால் மனோகரா, கள்வர் தலைவன் ஆகிய

நாடகங்களைப் போடுவார்களாம். வசூல் இல்லை என்றால் அவர்கள் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களைத்தான் நம்பியிருந்திருக்கிறார்கள். இது பழம்பெரும் கலைஞர்கள்- அவர் காலத்தில் வாழ்ந்தவர்கள் - சொன்ன உண்மை.

முத்துச்சண்முகன்: இதை நீங்கள் ஒப்புக் கொள்கிறார்களா? அதாவது அவருடைய நாடகங்களில் நாடகத் தொடர்பான கலை நுணுக்கங்கள் (Techniques of Dramatics) இருந்ததேதவிர அவருடைய நாடகங்களில் சமூகப் பிரச்சினைகள் (Social problems) இல்லை. இதை நீங்கள் ஒப்புக் கொள்கிறீர்களா?

மு. இராமசுவாமி: நான் இதை முழுதுமாக ஏற்றுக் கொள்கிறேன்.

கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி: சம்பந்த முதலியாரின் புகழும், உழைப்பும், நாடக அமைப்பும் இருந்த காலத்திலேதான் பாரதியாருடைய உழைப்பும் ஆரம்பித்தது. மிகக் குறுகிய காலத்தில் அவர் தேசியத்திற்கும், மக்களுக்கும் எடுத்துக் கொண்ட அளவிற்குச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடைய நாடகத் திலோ, அல்லது சம்பந்த முதலியார் நாடகத்திலோ தேசிய ஆக்கம் பிரதிபலிக்காமல் இருப்பதற்குக் காரணமென்ன? என்று கேட்டார். அவருடைய கேள்வி மிக அருமையான கேள்வி. அதற்குச் சரியான விளக்கம் இதுவரை கிடைக்க வில்லை. நான் சொல்லுகிறேன். அவருடைய சூழ்நிலை, அவரது பதவி, அரசாங்கத் தொடர்பு, அவரைச் சுற்றியிருந்த மக்களின் தாக்கம் இவைகளெல்லாம் சேர்ந்து அவர் தன்னை அரசியலில் ஈடுபடுத்திக் கொள்ள முடியாத நிலையிலே கட்டுப்பட்டிருந்தார். இதுதான் உண்மை. அவர் எந்தத் துறைக்கு உழைப்பதற்குத் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டாரோ அந்தத் துறைக்குத் தன்னுடைய சக்திக்கு எவ்வளவு முடியுமோ அதைவிட மிகுதியாகத் தொண்டு செய்திருக்கிறார். தேசியத் துறையிலே அவர் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளாததற்குக் காரணம் அவர் இருந்த சூழ்நிலைதான். ஆனால் அதேசமயத்திலே அந்தச் சுகுணவிலாச சபையிலே சத்யமூர்த்தி அவர்கள் நடித்திருக் கிறார்கள். சி.பி.இராமசாமி அவர்கள் அதிலே அங்கம் பெற்றிருக்கிறார்கள். வி.எஸ். சீனிவாசய்யங்கார் என்ற மிகப்பெரிய வழக்கறிஞர், வி.சி.கோபாலரத்தினம் போன்ற

வர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். இவர்களெல்லாம் ஒவ்வொரு அரசியலிலே சம்பந்தப்பட்டிருந்தார்கள்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: ஒரு கடைக்கு நான் பொருள்கள் வாங்கப் போயிருந்தேன். பக்கத்தில் டீக்கடையிலே பத்துப்பேர்; சாதாரண மக்கள். அவர்கள் எல்லாத் திரைப்படங் களும் பார்க்கிறவர்கள். "என்னடா! இப்பொழுது நடிக்க வருகிறவர்களிடம் நடிப்பும் இல்லை; ஒன்றும் இல்லை. யாரோ விஜயன் என்று ஒருவன் இருந்தான், அவனையும் காணோம். இவர்கள் நடிக்கவில்லை. சிவாஜி கணேசனைப் பார். 25 வருடமாகப் பார்க்கிறோம். நேற்றைக்கு ஒரு படம் பார்த்தேன். அவர் நடிப்பு என் கண்ணிலேயே இருக்கிறது" என்று பேசிக் கொண்டார்கள். இப்பொழுது மக்கள் இரசனை மாறி வருகிறது. நடிப்பு வேண்டும், பாவம் வேண்டும் என்கின்ற எதிர்பார்ப்பு உணர்வு தோன்றியிருக்கிறது.

மு.இராமசுவாமி: இது இன்னொரு வகையான விவாதத்திற்கு இட்டுச் சென்றுவிடும் என்று நினைக்கிறேன். அதாவது நாடகம் என்பது உண்மையான ஒரு நல்ல நாடகமாக இருக்குமானால் அது சினிமாவினால் சாகடிக்கப் படமுடியாது. ஏனெனில் சினிமா என்பது கேமராவை வைத்து உருவாக்கக் கூடிய ஒரு ஊடகம். நாடகம் என்பது நேரடியாக நடிகர்கள் நடிக்கக்கூடிய நடிகர்களின் விஷயம். இதை ஒரு கேமிரா மூலம் உறுதியாகக் கீழே தள்ளவே முடியாது என்று நான் உறுதியாக நினைக்கிறேன்.

எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம்: இல்லை இல்லை. கேமராவைக் கையாளத் தெரியாதவன் கையாண்டான் என்றால் நல்ல நாடகம் தோல்வி அடைந்துவிடும். கேமராவைக் கையாளத் தெரியாதவர்கள் கையாண்டார்கள் என்றால்? ஒரு குறிப்பிட்ட காட்சி வசனத்தைப் பேசி நான் ஒரு சம்பவத்தைச் சொல்லுவேன் நாடகத்திலே. அதே சம்பவத்தை சினிமாவில் என்ன செய்வார்கள் தெரியுமா? நடிப்பைக் காட்டுவதற்குக் கொண்டுபோய் விடுவார்கள். அவ்வளவு வசனம் பேசுவதற்கு விடாமாட்டார்கள்.

மு.இராமசுவாமி: சினிமாவில் நிறைய வசனங்கள் வேண்டாத ஒன்று. நாடகத்தில் உடல் முழுக்க நடித்தல் என்பதைக்கூடச்

சினிமாவில் காட்டவேண்டியதில்லை. அடிப்பதைக் காட்ட கையை ஓங்குவதைமட்டும் காட்டினால் போதும்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: சினிமாவுக்கும், நாடகத்திற்கும் உள்ள வித்யாசம் என்ன என்று மார்லன் பிராண்டாவே சொல்லியிருக்கிறார். ஒரு இடத்தில் சொல்கிறார். ""The street corner desire" என்று ஒரு படம் வந்தது. இதன் நாடகத்திலும் இவரே நடித்திருந்தார். அதனால் இவரையே சினிமாவிலும் போட்டிருந்தார்கள். நாடகத்திற்கும் சினிமாவிற்கும் உள்ள வித்தியாசத்தைக் கேட்டார்கள். அவர் சொன்னார். "நாடகத்தில் எனக்கு முன்னால் நின்று நடித்த நபர் என்னைப் பார்த்து, 'நீ உனது அம்மாவை விரும்புகிறாயா?' என்று கேள்வி கேட்டார். அதற்கு நான் எப்படிப் பதில் சொன்னேன் என்றால் அருகில் இருந்த நாற்காலியைச் சர்ரென்று இழுத்தேன்; ஏனெனில் நாடகம் அல்லவா? மக்கள் பார்க்க வேண்டும், அதற்காக! நான் ஏன் இப்படி நாற்காலியை இழுக்கிறேன் என்று மக்கள் பார்த்தார்கள். நான் மக்களை ஒரு பார்வை பார்த்துவிட்டு, மேடையின் முன்னுக்கு வந்து, 'ஆமாம் நான் விரும்புகிறேன்' என்று சிறிது பலமாகச் சொன்னேன். இதே காட்சியைச்சினிமா என்றால் கேமிராவே என் அருகில் வந்து எடுத்துக் கொள்கிறது. நான், முன் பின் நகரவேண்டியதில்லை; நாறகாலியை நகர்த்தவேண்டியதில்லை. மக்கள் என்னைப் பார்ப்பார்கள். உறுதியாகப் பார்ப்பார்கள் : . இதுதான் வித்தியாசம்" என்று ஒரு காட்சியைமட்டும் வைத்துக்கொண்டு சொன்னார்.

மு. இராமசுவாமி: நானும் அதைத்தான் சொல்கிறேன். சினிமாவுக்கும், நாடகத்திற்கும் வித்தியாசம் உண்டு. சிறிய அசைவு இருக்கிறது பாருங்கள் இதில்கூட வித்தியாசம் உண்டு.

எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம்: ஆமாம், ஆக்சன், ரியாக்சன் என்ற இந்த இரண்டிற்கும் இந்த இரண்டு கலைகளிலும் வித்தியாசம் உண்டு.

மு.இராமசுவாமி: இந்த வித்தியாசம் இருக்கின்றவரை ஒரு கலையை இன்னொரு கலை வெல்லவோ அழிக்கவோ முடியாது. இந்த வித்தியாசம் மறைந்து போகுமானால் எது சக்தியுள்ளதோ அதுதான் நிலைக்கும்.

டி.வி. நாராயணசாமி: சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஒரு தேசியவாதி. ஆகையினால் அவர் அந்த நாடகங்களை எழுதினார். சம்பந்த முதலியார் காங்கிரஸ்காரராக இருந்தாரா என்பதற்குச் சான்று இல்லை. ஆனால் அவர் சமுதாயத்திற்குத் தேவையான நீதிகளையும், அறங்களையும் உறுதியாகச் சொல்லி யிருக்கிறார். ஒரு நாடகக்கலைக்கு என்னென்ன அம்சங்கள் வேண்டுமோ அதையெல்லாம் கொண்டு, இன்றளவும் அவரது நாடகங்களை நடித்தால் சிறப்பாக இருக்கக்கூடிய அளவிற்கு நாடக உலகத்திற்கு மிப்பெரிய கருவூலத்தைத் தந்திருக்கிறார். அவர் 94 நாடகங்கள் எழுதினார் என்றால் அது மிகப்பெரிய நாடகப்பணிதான். தமது நாடகங்களில் பாடியிருக்கிறார். இப்பொழுது நமது நாடகங்களில் அதைக் காட்டமுடியாது. அது அந்தக் காலத்தின்பாற்பட்டது. அந்த நேரத்திலே புகழடைந்தது. ஆகவே சமுதாயப் பார்வை இல்லை என்று விமர்சனம் சொல்வது சரியல்ல. இங்கு நாம் எடுத்துக்கொண்ட பொருள் 'சம்பந்த முதலியார் படைப்புக்களைப்' பற்றித்தான். அதில் இது ஏன் இல்லை? அது ஏன் இல்லை? என்று கேட்பது சரியில்லை. இந்த நேரத்திலே, அண்ணன் கு.சா.கிருட்டிண மூர்த்தி அவர்கள் சொன்னதைப் போல அவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டிருந்த நீதிபதி பொறுப்பும் ஒரு காரணம். சுற்றுப்புறச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்பத் தமது கருத்துக்களைச் சொல்லவேண்டிய நிலைமையில் மேலும் அவர் இருந்திருக்கிறார். மேலும் அவர் காங்கிரஸ் இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர் அல்ல. இதையெல்லாம் நாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். இப்போதுகூடப் பதவியில் இருந்துகொண்டு எந்த அளவுக்குக் கருத்துக்களைத் தீவிரமாகச் சொல்லமுடியும் என்பதைச் சிந்திக்க வேண்டும். ஆகவே சம்பந்த முதலியார் ஒட்டு மொத்தமாகச் செய்திருக்கிற அந்தச் சிறந்த சாதனைகளை நாம் எண்ணி, இலக்கியமில்லாதிருந்த நிலையைப் போக்கி, தமிழ் நாடகங்களுக்குப் பல நாடக இலக்கியங்களை ஏற்படுத்தித் தந்தாரே அதற்கு நாம் தலைவணங்க வேண்டும். இதற்கு முன்னால் ஞாநி என்ற நண்பர் சொன்னார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகம் என்று சொன்னால் 'பூஜ்யம்' என்று சொன்னார். எனக்கு அது புரியவில்லை. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 40, 50 நாடகங்களை எழுதி, இன்றைக்கும் நாடகங்கள் நடத்திக் கொண்டிருக்கிற அளவுக்கு, இந்தக் கலைத்

தொழிலாளர்களுக்கு வாழ்வு கொடுத்தார். இதனை யாரும் இன்று மறந்துவிடவில்லை.

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடைய படைப்புக்கள் அன்றைய தினம் நமக்கு ஒரு மறுமலர்ச்சியைக் கொடுத்தன என்று நாம் சொல்கிறோம். சுவாமிகள் ஒப்பற்ற நடிகர்களைத் தந்திருக்கின்றார். அதனால் நடிப்புக்கலை இன்றும் தொடர்ந்து வந்து கொண்டிக்கிறது. ஒப்பற்ற டி.கே. சண்முகத்தைத் தந்திருக்கின்றார். அதனால் அவர் வழிவந்து பயில்முறை நாடகத்தை நடத்தி வருகின்ற அருமை நண்பர்கள், ஆசான் டி.கே. சண்முகத்தைப் பார்த்து, அண்ணன் எஸ்.வி.சகஸ்ர நாமத்தைப் பார்த்துத்தான் அமெச்சூர் நாடகங்களைச் செப்பனிடத் தொடங்கினார்கள். அதற்கு முன்னாலேயே சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் படைப்புக்களைப் பார்த்துக் கோபாலரத்னம் போன்றவர்களும், மற்றவர்களும் நாடகம் போடத் தொடங்கினர். இம்மரபு ஒய்.ஜி.பார்த்தசாரதி வரை வந்திருக்கின்றது. இப்போது ஹெரான் இராமசாமி, ஆர்.எஸ்.மனோகர் போன்றவர்கள் இன்றையதினம் நாடகங்கள் நடத்துகிறார்கள் என்று சொன்னால், அந்தப் பழைய காலத்து நாடகக் கட்டுக் கோப்பு முறைகள்தான் காரணம். சம்பந்த முதலியார் மற்றுள்ளவர்களெல்லாம் படைத்த அந்த ஒரு வரலாற்றுப் பின்ணனியிலே எழுதப்பட்ட அந்த 'ரத்னாவளி' போன்ற நாடகங்களை எல்லாம் இன்றையதினம் நடத்துகிறார்கள். புராண, இதிகாச நாடகங்களை எல்லாம் நல்ல தமிழ் உரைநடையிலே நடத்துகின்றபோது அந்தப் பாரம்பரியம் தொடருகிறது என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். இதைவிட்டுப் பாரம்பரியமே இல்லை என்று சொல்வது நம்மை நாமே ஏமாற்றிக் கொள்வதாகும். நம்முடைய அப்பா குடுமி வைத்துக் கொண்டிருந்தார். நாம் அப்பா போல இல்லையே என்று சொன்னால் எப்படி? காலத்துக்குத் தகுந்தமாதிரி கொஞ்சம் மாறுதல் இருக்குமே தவிரப் பாரம்பரியம் அற்றுப் போய்விட்டது என்று சொல்வது சரியில்லை. ஆகவேதான் நல்ல தமிழ் நாடகத்தை ஹெரான் இராமசாமி உருவத்திலே, ஆர். எஸ். மனோகர் வடிவத்திலே கேட்க முடிகிறது. பாரம்பரியம் அற்றுப் போய்விட்டது என்று சொல்வது

சரியில்லை. பாரம்பரிய அடிப்படையில் தான் நாங்களெல்லாம் நடிகர்களாக உருவானவர்கள். தொடர்ந்து நடித்து வந்திருக்கின்றோம். இவர்களெல்லாம் சொல்வதைப் பார்த்தால் அம்மாதிரியான நாடகங்களை நடத்தி ஒரு புதிய தோற்றத்தைத் தமிழகத்தில் உண்டாக்க வேண்டும் என்ற ஆசை எங்களுக்கு உண்டாகிறது. ஆகவே அப்படி எல்லாம் பேசக்கூடாது. இன்றைக்கும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் பட்டி தொட்டி எல்லாம் நடந்து வருகின்றன. விடியவிடிய மக்கள் பார்த்து அதை இரசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆகவே படைப்பாற்றல் இல்லை என்று சொல்லமுடியாது.

கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தி: சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 80 ஆவது ஆண்டு விழாவின்போது சகஸ்ரநாமம் அண்ணா அவர்கள், நீங்கள் (டி.வி. நாராயணசாமி), ர.பி.என். அவர்கள், என்.எஸ்.கே. அவர்கள் எல்லோரும் சேர்ந்துதான் அந்த விழாவை நடத்தினோம். அந்த விழாவிலே காமராஜ் அவர்கள் கலந்து கொண்டார்கள். அவ்விழாவில் சுவாமிகள், 'என்னுடைய கடைசி வேண்டுகோள்' என்று ஒரேயொரு வார்த்தை சொன்னார்கள். அது ஒன்று போதும். அவருக்குத் தேசிய உணர்வோ அல்லது சமுதாய உணர்வோ எந்த அளவுக்கு இருந்தது என்பதை நிறுவுதற்கு! ''ஐயா, நான் சாகும்போது தமிழ் நாட்டிலே செத்தேன் என்று சொல்லுங்கள் ஐயா... அது ஒன்று போதும்'' என்று கண்ணிர் மல்க, மனம் உருகப் பேசியதைக் கேட்டால் அவரது தமிழுணர்வு, இன உணர்வு எவ்வளவு உயர்ந்ததாக இருந்தது என்பதை நாம் உணரலாம். பேச்சின் கடைசியில் தமிழ் நாட்டிற்குத் 'தமிழ்நாடு' என்ற பெயர் வைக்க வேண்டும் என்று சொல்லிவிட்டு உட்கார்ந்தார். நாங்களெல்லாம் கண்ணீர் விட்டு அழுதோம். அவ்வளவு உணர்ச்சிமயமாகப் பேசினார். அப்படிப்பட்ட ஒரு இன உணர்ச்சியும், தமிழுணர்ச்சியும் உள்ள ஒருவரிடம் தேசிய உணர்ச்சி பிரதிபலிக்கவில்லை என்பதற்காகக் குறையோ, குற்றமோ காண்பது சரியில்லை என்று கருதுகிறேன்.

சிட்டி: கடந்த இரண்டு நாள் கருத்தரங்கிலே இரண்டு பெரிய நாடக ஆசிரியர்களைப்பற்றி நாம் ஆராய்ந்திருக்கிறோம். அவ்விரு நாடக ஆசிரியர்களின் நாடகப்பங்கு, இவர்களால் தமிழ் நாடகம் அடைந்த வளர்ச்சி என்பவைபற்றி ஒப்பாய்வு

செய்து முடிவுகளைத் தெரிவிக்க முடியுமா? என்று கேட்க நினைத்துக் கொண்டிருந்தேன். ஆனால் தஞ்சை வாணன் பேசிய பேச்சில் சம்பந்த முதலியார் சொன்ன ஒரு சொல்லைக் குறிப்பிட்டார். எண்பதாவது ஆண்டில் அவர் "நான் இன்றும் ஒரு பயில்முறை நாடக நடிகனாக இருக்கிறேன்" என்று அவர் சொன்னதாகக் குறிப்பிட்டார். அதிலிருந்து என்னுடைய கேள்வி எழுந்தது. அதாவது சுவாமிகள் நாடகங்களில் நாடகத் தொழிலில் ஈடுபட்ட கலைஞர்கள்தான் நடித்து வந்தார்கள். நல்ல இசை இருந்தது. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களைப் பெரும்பான்மையும் பயில்முறைக் கலைஞர்கள்தான் நடித்தார்கள். அவர் நீதிபதி பதவியில் இருந்ததாலோ என்னவோ ஒவ்வொரு ஊரிலும் ஐம்பது ஆண்டுகளுக்குமுன் இருந்த வழக்கறிஞர்களின் சங்கங்கள், அலுவலர்களின் சங்கங்கள் என்ற பயில்முறை நிறுவனங்கள்தான் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களை மிகுதியாக நடித்து வந்தன. தொழிலில் ஈடுபட்ட கலைஞர்கள் நடத்திய நாடகங்கள் மனோகரா போன்ற ஒருசில நாடகங்கள்தான். பம்மல் சம்பந்தனாரின் நாடகங்களை நடத்தாத நாடகப் பயில்முறைக் குழுக்கள், அலுவலர் குழுக்கள், வக்கீல் சங்கக் குழுக்கள் நமது தமிழ் நாட்டில் இருந்ததில்லை என்றே சொல்லிவிடலாம். இம்மாதிரி இரண்டு வகையான நாடகப் போக்குகள் இருந்து வந்தன. சம்பந்தனாரின் நாடகம் இசை இல்லாமல் உரைநடையில் வளர்ந்து வந்தது; சுவாமிகள் நாடகங்களில் இசை நிறைந்து உரையாடல்களும் நிறைந்திருந்தன. இத்தகைய இரு போக்குகள் கொண்ட நாடகங்கள் வளர்ந்து வந்திருக்கையில் தமிழில் நாடகம் வளரவில்லை... வளர்ந்திருக்கிறதா என்று ஐயங்களை எல்லாம் எழுப்பி நாம் மனம் நொந்து கொள்ளத் தேவையில்லை.

டி.வி.இரமணன்: டாக்டர். மு. சண்முகம்பிள்ளை அவர்கள் சுவாமிகளுக்கு இருந்தது போல் சம்பந்த முதலியாருக்கு ஏன் நாடகப் பரம்பரை உருவாகவில்லை என்று கேட்டார்கள். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்குப் பரம்பரை இருக்கிறதே அதைப்போல நம்முடைய சம்பந்தனாருக்கு நாடகப் பரம்பரை இல்லையே ஏன் என்று கேட்டார்கள். நான் சொல்ல இருந்த

பதிலில் பாதியைத் திரு சிட்டி அவர்கள் சொல்லிவிட்டார்கள். சம்பந்தனாருக்கு இருந்த பரம்பரை முழுதும் பயில்முறை நடிகர்களால், அதாவது வேறு தொழிலில் இருந்து கொண்டு நாடகத்தில் ஈடுபட்டவர்களாகவே இருந்தது. கும்பகோணத்தில் ஒரு வாணிவிலாச சபா, தஞ்சாவூரிலே ஒரு சுதர்சன சபா இப்படிப் பற்பல இடங்களிலே, பயில்முறை நடிகர்கள் தாங்களாகவே ஒரு சபாவை ஏற்படுத்திக்கொண்டு சம்பந்தனாரின் நாடகங்களை நூற்றுக்கணக்காக எடுத்து நடத்தி வந்தார்கள். மனோகரா போன்ற ஒருசில நாடகங்களைத் தொழில்முறை நாடகக்காரர்களும் நடித்து வந்திருக்கின்றார்கள். காரணம் இது பயில்முறைக்காரர்களுக்கென்று மட்டும் எழுதப்படவில்லை. எழுதியதை இரு சாராரும் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். அதுதான் உண்மை. மேலும் சம்பந்தனார் சமுதாயத்திற்கு என்ன செய்தார் என்று ஒரு கேள்வி கேட்கப்பட்டது. 'தாசிப்பெண்' என்று ஒரு நாடகம் எழுதி இருக்கிறாரே அது சமுதாயத்தைப்பற்றியதுதான். அந்தத் 'தாசிப்பெண்' நாடகத்திலே சமுதாயச் சீர்கேடுகள்பற்றி நிறையக் கருத்துக்கள் இருக்கின்றன. அதனைச் சீர்தூக்கியே எழுதியிருக்கின்றார். அது சமுதாயப் பிரச்சினையே! இல்லாவிட்டால் அதை அவர் எழுதியிருக்க முடியுமா? அவர் தீவிர அரசியல்வாதி அல்ல. ஒரு நாடகவாதி. நாடகக் கலைக்காகவே நாடகம் எழுதியவர். நாடகம் மக்களுக்கா அல்லது கலைக்கா என்று கேள்வி அடிக்கடி கேட்கப்படும். அவர் இந்த நாடகம் எழுதியது மக்களுக்காகத்தான். 80 நாடகங்கள் எழுதியுள்ளது ஒரு பெரிய சாதனைதான். அப்படி ஒரு சாதனை செய்ததால்தான் அவரைப்பற்றி இங்கே நாம் பேசிக்கொண்டிருக்கின்றோம். அவர் மக்களுக்கு ஒன்றுமே செய்யவில்லை என்று சொல்லிவிட முடியாது. அவர் நாடகங்கள் எல்லாவற்றையும் படித்துப் பார்த்தால் ஆங்காங்கே சமுதாயப் பிரச்சினைகளை எவ்வளவு நையாண்டி செய்திருக்கின்றார்? எவ்வளவு அழகாகக் கூறியிருக்கின்றார் என்பது நமக்குத் தெரியும். சம்பந்தனார் ஒன்றுமே செய்யவில்லை, சுவாமிகள் ஒன்றுமே செய்யவில்லை என்பதற்காக நாம் இங்கே கூடிப் பேசவில்லை. அவர்கள் என்னென்ன செய்திருக்கிறார்கள் என்பதைமட்டும் கூடிப் பேசவே இங்கு நாம் வந்துள்ளோம். என்ன செய்யத்

தவறிவிட்டார்கள்? இப்பொழுது நீங்கள் இருக்கிறீர்கள். நீங்கள் ஒரு நாடகக்காரர். நீங்கள் அனைத்துமே செய்துவிடவில்லை. நீங்கள் ஏன் இதையெல்லாம் செய்யவில்லை என்று கேட்க முடியுமா? ஒரு உதாரணமாக, பரீக்ஷா' நாடகக் குழுவைச் சேர்ந்த நம்முடைய ஞாநியார் இருக்கிறார். அவர் தாம் "பூஜ்யம்" என்று சொன்னவர். அவர் ஒருவிதமான நாடகம் செய்கிறார். அவரை ஏன் இந்தவிதமான நாடகம் செய்யவில்லை என்று நான் கேட்க முடியாது. நான் ஒரு நாடகக்காரன். என்னை நீர் ஏன் இந்த வகையான நாடகம் செய்யவில்லை என்று அவர் கேட்க முடியாது. அவரவர்களுடைய மனப்பாங்கு, அவரவர்களுடைய நோக்கம் என்னவோ அதைத்தான் பிரதிபலிக்க முடியும். ஆகவே யார் என்ன செய்யவில்லை? ஏன் இதைச் செய்யவில்லை? என்று கேட்பதற்கு நமக்கு உரிமை கிடையாது. அவர்கள் என்ன செய்திருக்கிறார்கள் என்பதைப் பற்றி மட்டுமே நாம் ஒப்பு நோக்கி ஆராய வேண்டுமே ஒழிய அவர்கள் இதைச் செய்யாமல் விட்டு விட்டார்களே! அதைச் செய்யாமல் விட்டு விட்டார்களே! என்பது நமது நோக்கமல்ல. கருத்தரங்கின் நோக்கம் ஒப்பு நோக்குதல். ஒப்பு நோக்கும்பொழுது அதைச் செய்யாமல் விட்டு விட்டார்கள் என்ற உண்மையைச் சொல்லலாமே தவிர அதைக் குறையாகச் சொல்லக் கூடாது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இல்லையென்றால் அடுத்த நாடகச் சமுதாயம் வளர்ந்திருக்க முடியாது. இந்த கருத்தரங்கே இன்று கிடையாது. எதற்காக அவரைப் பற்றிப் பேசுகிறோம்? சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஒரு பக்கம், சம்பந்தனார் ஒரு பக்கம் இப்படி இருவருமே நாடகத்துறைக்கு மாபெரும் தொண்டாற்றியிருக்கிறார்கள். அவர்கள் மட்டும் இல்லையென்றால் இன்று நாம் நாடகம் போடவே முடியாது. இன்று சென்னையிலே இருக்கிறதே, அத்தனை நாடகக் குழுக்களையும் போய்ப் பார்த்தால் பாதி இன்றும் சம்பந்தனார் வழி, பாதி சுவாமிகள் வழி. அப்படிப்பட்ட நாடகங்கள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாக இருந்தவர்களை நாம் குறை கூறுவதை விட அவர்கள் என்னென்ன செய்திருக்கிறார்கள் என்று ஆராய்ந்து பார்ப்பது நல்லது. ஏன் செய்யவில்லை? என்று கேட்பதற்கு நமக்கு உரிமை கிடையாது.

இந்த ஆய்வின் முடிவுரையாகச் சம்பந்தனார் வாழ்க்கையில் நடைபெற்ற ஒரு சிறிய சம்பவத்தை உங்களிடம் சொல்லிவிட்டு விடைபெறுகிறேன். ஒரு சுவையான நிகழ்ச்சி. ஒரு மனிதனுடைய மேதைத்தனத்திற்கு அவனை யார் பாராட்டுவது? யாருடைய பாராட்டுதல் மிக உயர்ந்தது? என்பதற்கும் இந்தச் சம்பவம் ஒரு சான்றாக அமையும். நம்மைப் போன்ற சிந்தனையாளர்களுக்கு இது விருந்தான சம்பவம்.

ஒரு தடவை ஒரு பெரியவர் பம்மல் சம்பந்தனாருக்குப் பொன்னாடை போர்த்தினாராம். கலைஞர்களெல்லாம் பாராட்டினார்களாம். அப்பொழுது சம்பந்தனார் அந்தப் பொன்னாடையைப் கழற்றி விட்டாராம். யாரோ ஒரு சாதாரண, எளிய நடிகர், சம்பந்தனாரைப் பாராட்டினாராம். அந்தப் பாராட்டை, சாதாரண எளிய நடிகன் பாராடடை, இவர் பெரியதாக மனதில் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறார். அந்தப் பெரிய மனிதர் பொன்னாடை போத்திப் பாராட்டியதைவிட, சாதாரண ஒரு எளிய கலைஞன் பாராட்டியதைப் பம்மல் சம்பந்தனார் தம்முடைய உள்ளத்திலே பெரியதாகக் கொண்டிருக்கிறார். அதற்கு, ''நான் ஒரு கதை சொல்லுகிறேன் என்று சொல்லி, ஒரு பெரிய அரசன் முன்னிலையில் ஒரு பெரிய நாட்டியக்காரன் ஆடினான். அரசன் மனமுவந்து அவனுக்குப் பொன்னாடை போர்த்திப் பாராட்டினாராம். இந்த ஆட்டங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கும்போது பார்வையாளர்களில் ஒருவன் மாடு மாதிரி தோன்றி ஆடிக்கொண்டே இருந்தானாம். இவன் கீழ்மட்டத்தில் இருந்த ஒரு சாதாரணக் கலைஞன். இவன் ஆடிக்கொண்டே இருந்தான். அங்கே வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டிருந்த ஒரு சிறுவன் ஒரு கல்லை எடுத்து அந்த மாடு போல் ஆடுபவன் மேல் எறிந்தானாம். அதனை நாட்டியத்திலே பெரிய வல்லுவன் பார்த்துக் கொண்டிருந்தானாம். அரசன் போட்ட அந்தப் பொன்னாடையை எடுத்து இந்த மாடுபோல ஆடிக்கொண்டிருந்தானே அவனுக்குப் போட்டானாம். உடனே அரசனுக்குச் சினம் வந்துவிட்டதாம். இது பெரிய அரசவை. நீ ஒரு அரசவை நர்த்தகன். உனக்கு நான் ஒரு பொன்னாடை பரிசளித்தேன். அதனைச் சாதாரணமாய் மாடுபோல் ஆடிக்கொண்டிருந்த ஒருவனுக்குப் போட்டு

விட்டாயே?'' என்று சினந்தாராம் அந்த அரசர். உடனே, இந்த நாட்டியக்காரன் சொன்னானாம் - ''ஐயா, நான் நாட்டியம் ஆடினேன். ஆனால் அவன் ஆடிய ஆட்டத்திலே ஒரு பெரிய உண்மை இருக்கிறது. கூட்டத்தில் இருந்த ஒரு சிறுவன் ஒரு கல்லை மாடுபோல் ஆடியவன் மேல் போட்டான். கல்லைப் போட்டவுடன் அந்த கல்பட்ட இடத்தை மட்டும் அந்த ஆட்டக்காரன் சுழித்துக் காட்டினான். பிராணிகளில், ஒரு மாட்டின் மீது - தொடையிலோ, அங்கத்திலோ - ஒரு கல்லை எறிந்தால், அதுபட்ட இடத்தில் மட்டும் சுழிவு ஏற்படும். அது என்னை விட அவனுக்கு அந்தத் திறமை அதிகமாக இருந்தது. ''எனவே தான் அரச பாரம்பரியத்திலே வந்த இந்த மதிப்பினை அந்த சாதரணக் கலைஞனுக்கு வழங்கினேன்'' என்று சொன்னானாம். எனவே என் அருமை நண்பர்களே! நான் மிகப்பெரிய எழுத்தாளன், நாடக ஆசிரியன் என்று என்னைப் பாராட்டுகிறீர்கள். அது எனக்குப் பெரிதல்ல. ஒரு சாதாரண கலைஞன் என்னைப் பாராட்டினாலே போதும். அது எனக்குப் பெரியது என்று பம்மல் தன்னடக்கத்தோடு கூறியுள்ளார். அந்த விழாவில் இராஜாஜி அவர்கள் தலைமை தாங்கினார்கள்; பாராட்டுரை வழங்கினார்கள் என்று கேள்விப்பட்டேன். இந்தச் சம்பவத்தை மட்டும் ஆராய்ச்சியாளர்களாகிய உங்களுக்கு நினைவு படுத்திவிட்டு அமர்கிறேன்.

ஞாநி: எனக்குக் கேள்வியே இல்லை என்பது போல் ஆகிவிட்டது. கிட்டத்தட்ட தன்னிலை விளக்கம்போல்தான் இது அமைந்துள்ளது. நான் ஞாநி. சென்னை பரீக்ஷா நாடகக் குழுவைச் சார்ந்தவன். அண்ணன் டி.வி.என். சொன்னதும், அவருக்குப் பக்கத்தில் இருக்கக் கூடிய அருமை நண்பர் சொன்னதும், பெரியவர் கு.சா.கி. சொன்னது போல, இந்த நூலை வைத்துத்தான் என் கருத்துக்களை சொல்ல விரும்புகிறேன். ஒன்று, யார் யார் என்னென்ன செய்தார்கள்; அதையே ஏன் மற்றவர்கள் செய்யவில்லை என்ற கேள்வியை நான் காலையிலிருந்து நடந்த விவாதத்தில் எந்த இடத்திலும் எழுப்பவில்லை. சென்றதைப் படித்துப் பார்த்தவன், சரித்திரத்தைப் புரட்டிப் பார்த்தவன், பார்வையாளன் என்ற நிலையில் நான் அவைகளைப் பற்றிய என் விமர்சனங்களை வைத்து இருக்கிறேன். அதில் இவைகளைச் செய்யாதது தவறு

என்று இதுவரைக்கும் நான் சொல்லவில்லை. அவர்கள் என்ன செய்திருக்க வேண்டும் என்று நான் சொல்லவில்லை. அவர்களுக்கு எது சரியென்று பட்டதோ அதை அவர்கள் செய்தார்கள் என்ற அளவில் அவர்கள்மேல் எனக்கு மரியாதை உண்டு. ஏனெனில் நாமும் நமக்கு எது சரியென்று படுகிறதோ அதைச் செய்ய வேண்டும் என்பதில் நம்பிக்கையுள்ளவர்கள். அதனால், அவர்களுக்குச் சரியென்று பட்டதை அவர்கள் செய்ததில் அவர்கள் பேரில் எனக்கு மரியாதைக் குறைவு ஒரு துளியும் கிடையாது....

சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்கும், சம்பந்த முதலியாருக்கும் பாரம்பரியம் இல்லை என்று யாரும் சொல்ல முடியாது. இருக்கிறது. கண்டிப்பாக இருக்கிறது. அந்தப் பாரம்பரியம் ஆரோக்கியமான முறையில் வளர்ந்து வந்திருக்கிறதா என்றால் இல்லை; நாடகத்திலே தெருக்கூத்து என்று ஒரு செழுமையான தமிழ் மரபு இருந்து வருகிறது. இதிலிருந்து சரியான முறைப்படி தமிழ்நாடகத்தை சங்கரதாஸ் சுவாமிகளோ பம்மல் சம்பந்த முதலியாரோ எடுத்துக் கொண்டுபோன திசையில் என்னைப்போன்ற இளைஞர்களுக்கு உடன்பாடு இல்லை என்பதால் அதனைக் கடுமையாகச் சொல்ல வேண்டியிருந்தது. ஆனால், நான் இதற்குச் சான்றாகக் காட்டக்கூடியது பாரதியாரைத்தான். பாரதியார் நாடக மேடைப் பாடல்களைப் பற்றி நிறைய கட்டுரைகள் எழுதியிருக்கிறார். சங்கீதத்தைப் பற்றி நிறைய எழுதியிருக்கிறார். நாடகப்பாடல் பற்றியும் எழுதியிருக்கின்றார்.

“இந்த பார்ஸி மெட்டுக்கள் நம் தமிழ் நாடகத்தில் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கும்வரை நம் வீட்டுப் பெண்கள் போய்ப்பார்க்க இந்த நாடகம் லாயக்கில்லை” என்று பாரதியார் எழுதியுள்ளார். அதே நேரத்திலே சுண்ணாம்பு அடிப்பவள் பாட்டு, குறத்திப்பாட்டு இவற்றிலெல்லாம் சிறந்த சங்கீதம் இருப்பதாகப் பாரதியார் எழுதுகிறார். பாரதியார் கூறும் பார்ஸி மெட்டு, பிரிட்டீஷ் ஏகாதிபத்யத்தின் பின்னணியில் வந்தது. அவர் தேசியப் பரம்பரையில் வந்தவர். தமிழ் பார்வையிலே பார்த்தார். அதனாலே அவருக்கு இந்தச் செய்திகளை ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை. இவர்களுக்குத் தேசியப் பார்வை இல்லாத காரணத்தாலே இவர்களுக்கு பார்ஸி மெட்டு

உறுத்தவில்லை. இந்தச் சூழ்நிலைகளைச் சுட்டிக்காட்டுவது மட்டும் தான் என்னுடைய நோக்கமாக இருந்தது. அடுத்து, தெருக்கூத்தைப்பற்றிப் பேசும் போது தெருக்கூத்து இழிவானது அல்ல என்கின்ற கொள்கையிலே நின்று கொண்டு அதனை வலியுறுத்திச் சொல்லக்கூடிய குழுவைச் சேர்ந்தவர்கள் நாங்கள். கலைஞர்களை "வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக நடிப்பவர்கள்" என்று குறிப்பிடுபவர்களைத் தண்டிக்க கூடியவர்கள் நாங்கள். ஒரு செய்தியைச் சொல்கிறோம்என்றால் அந்தச் செய்தியின் மேல் இருக்கின்ற ஆசையினாலும், நம்பிக்கையினாலும்தான் சொல்கிறோம். தனிப்பட்டவர்களை புண்படுத்துவதோ அவர்களுடைய உணர்ச்சிகளைப் புண்படுத்துவதோ எங்களுக்கு நோக்கமே கிடையாது. அந்த மாதிரி இதை நீங்கள் எல்லாரும் பார்த்திருந்தீர்கள் என்றால் இப்போதுகூட யாருக்கும் பிரச்சினை வந்திருக்காது.

மனோகராவில் 'சங்கிலி சீன்'

பேரா. என்.வி. இராமநரசன்

சங்கிலி சீன் மனோகரா நாடகத்தில் வரும் காட்சி. நாடகத்தில் சில காட்சிகளுக்கு இம்மாதிரி குறிப்புப்பெயர்கள் வாய்ப்பது உண்டு. சங்கிலி சீன், வளை சீன், தர்பார் சீன் என்பது போல, மனோகராவில் வரும் சங்கிலி சீன் தாய்க்கும் மகனுக்கும் இடையே நிகழும் பாசப் போராட்டத்தின் உச்சக் கட்டத்தில் வரும் மிக உருக்கமான சீன். சென்னை ஒற்றை வாடை தியேட்டரில், மனோகரா நாடகம். கே.ஆர். ராமசுவாமி மகன் மனோகரனாகவும், கே.ஆர். கிருஷ்ணன், தாய் ராணி பத்மாவதியாகவும் வேடம் போட்டு, 1945ஆம் வருடத்தில் தொடர்ந்து நூறு நாட்களுக்கு மேல் ஓடியது. கருத்தரங்கிற்கு வருகை தந்துள்ள எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் சத்தியசீலராகவும் திரு. டி.வி. நாராயணசாமி ராஜப்பிரியனாகவும் நடித்தவர்கள். ஒவ்வொரு நாளும் ஏதாவது காட்சிகளைப் பார்ப்பேன், அல்லது பார்க்கமால் இருப்பேன். ஆனால் ஒரு நாளாவது சங்கிலி சீனைப் பார்க்கத் தவறியதில்லை. நவில்தொறும் நூல்நயம் போல அக்காட்சி தினசரி நாடகம் பார்க்க வரும் ஆயிரத்துக்கும் மேற்பட்ட மக்களை ஒவ்வொரு நாளும் நெகிழ வைத்தது.

நாடகத்தின் வெற்றி பார்வையாளரின் மனதைக் கவர்வதில்தான் அடங்கியுள்ளது. நாடகாசிரியன் அதை எப்படிச் செய்கிறான்? சங்கிலி சீனில் சம்பந்த முதலியார் அதை எப்படிச் செய்திருக்கிறார்? ஒரு பானைக்கு ஒரு சோறு பதம் போல அந்தக் காட்சியைச் சற்று ஊன்றிப் பார்க்கலாம் என்று தோன்றியது.

சம்பந்த முதலியார் தமது பதினெட்டாவது வயதில் நாடகம் எழுதத் தொடங்கினார். மொத்தம் 94 நாடகங்கள் எழுதினார். மனோகரா நாடகம் அவர் நான்கு ஆண்டுகளுக்குள் எழுதிய ஆறாவது நாடகம். அவர் எழுதிய மற்ற எல்லா நாடகங்களைக் காட்டிலும் மனோகரா நாடகம்தான் அவருக்கு அதிகமாகப் பெயரையும் புகழையும் ஈட்டிக் கொடுத்திருக் கிறது. ஆகவே மனோகரா நாடகத்தில் சீரிய நாடகப் பண்பு,

அதோடுகூட மழலையின்பம் இரண்டையும் சேர்த்துச் சுவைக்கும் வாய்ப்பு உண்டு.

நாடகச் சுவையின் மூலவேர் சொல். நாடகாசிரியன் சொல்லுக்குப் பார்வையாளன் செவி சாய்க்க வேண்டும். பார்வையாளன் செவியைச் சாய்க்குமாறு சொல் அமைய வேண்டும். 'சொல்லுக சொல்லை, பிறிதோர்ச் சொல் அச்சொல்லை வெல்லும் சொல் இன்மை அறிந்து' என்ற இலக்கணம் நாடகச் சொல்லுக்கு முற்றிலும் பொருந்தும்.

இந்தக் கட்டுரைக்குச் 'சங்கிலி சீன்' என்ற தலைப்பு கொடுப்பதிலேயே சிறிது தயக்கம் ஏற்பட்டது. சீன் என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்குப் பதிலாக காட்சி என்ற தமிழ்ச் சொல்லைப் பயன்படுத்தலாமே என்று தோன்றியது. இந்தத் தயக்கமும் தயக்கத்துக்குரிய காரணமும், தற்கால நாடகத் தமிழை முற்றிலும் பாதிக்கும் பெரும் பிரச்சினைகளாகும். ஆனால் அதை இங்கே விரிவுபடுத்தாமல், சுட்டிக்காட்டியதோடு நிறுத்திக் கொண்டு, சங்கிலி சீனைச் சற்று கவனிக்கலாம்.

சங்கிலி சீன் சோழமன்னன் புருஷோத்தமனுடைய கொலுமண்டபத்தில் நிகழ்கிறது. இந்தக் கொலு மண்டபம் மனோகரா நாடகத்தில் மூன்று முறை வருகின்றது. நாடகத்தின் முதல், மையம், முடிவு மூன்றும் இந்தக் கொலுமண்டபக் காட்சிகளிலேயே அடங்கிவிடுகின்றன எனலாம்.

காட்சியின் தொடக்கத்தில் புருஷோத்தமன் அரியாசனத்தின் மீது வீற்றிருக்கிறான். பக்கத்தில் அவன் ஆசை நாயகி வசந்தசேனை. இந்த அரியாசனத்துக்கு உணர்ச்சியைக் கிளறும் சரித்திரப் பெருமை உண்டு. முதல் கொலுமண்டபக் காட்சியில், மனோகரன் வசந்தசேனை அரியாசனத்தில் வீற்றிருப்பதைப் பார்த்ததும் அவளைக் கொல்லப்போய் விட்டான். ஏனெனில் அது அவன் தன் தாய்க்காக, உயிரைப் பணயம் வைத்து, போரில் வெற்றி பெற்றுக் கொணர்ந்தது. மாலைநேரம். மன்னன் பகலில் ஆணையிட்டபடி அன்று சூரியன் மறைவதற்குள்ளாக மந்திரி சத்தியசீலர் மனோகரனைக் கொன்றுவிடவேண்டும். ஆனால் அரசனிட்ட ஆணை நடந்தேறவில்லை. எதிரில் மனோகரனுடைய தோழன் ராஜப்பிரியன் சவால் விடுவது போல நிற்கிறான்.

சிந்தனைச் சூழலிலிருந்து விடுபட்டுப் புருஷோத்தமன் ராஜப்பிரியனை வினவுகிறான்.

ராஜப்பிரியா, எதற்காக அவன் என்னைப் பார்க்க விரும்புகிறான்?

அவன் என்றது மகன் மனோகரனை! மனோகரன் பெயரைச் சொல்லவும் மகாராஜாவுக்குப் பிடிக்கவில்லை. வசந்தசேனை செய்த சூழ்ச்சியின் காரணமாக, மனோகரன் தனக்குப் பிறந்த மகனல்ல; பட்டமகிஷி கற்புநிலை தவறி, மந்திரி சத்தியசீலர் மூலம் அவனைப் பெற்றெடுத்திருக்கிறாள் என்ற மன உளைச்சலில் இருக்கிறான்.

ராஜப்பிரியன், மன்னனையோ, அவன் கேட்ட கேள்வியையோ ஒரு பொருட்டாகவே மதிக்கவில்லை. அவன் பதிலில் இறுமாப்பும் உதாசீனமும் கலந்திருக்கிறது.

"அது அவர் வந்து நேரிற் காணும்பொழுது தெரிகிறது"

ராஜப்பிரியன் வார்த்தையில் 'உங்களுக்குச் சொல்ல வேண்டுமென்று எனக்கென்ன அக்கறை?' என்ற எதிர்ப்பு தொனிக்கிறது. அதனால் எச்சரிக்கை!

'மகாராஜா! எப்படியாவது சீக்கிரம் காவலாளிகட்கு உள்ளே விடும்படி உத்தரவு செய்யும்'.

இல்லாவிடில்?

'சீக்கிரம் உத்தரவு செய்யும்' என்றது சரிதான். ஆனால் 'எப்படியாவது! என்றதன் பொருள் என்ன? வசந்தசேனை பக்கத்தில் இருக்கும்போது, அவள் விருப்பத்துக்கு மாறாக இந்த மன்னனுக்கு ஒரு முடிவு எடுக்க முடியுமா? என்ற ஐயம்தான் அது.

புருஷோத்தமன் 'அப்படியல்ல..' என்று ஏதோ சொல்ல வாயெடுக்கிறான். ஆனால் வசந்தசேனை இடைமறித்து அவன் காதில் ஏதோ ரகசியமாகக் கூறுகிறாள். இப்படி அரச சபையில் யாவர் எதிரிலும் தான் ரகசியமாய்ப் பேச பேச்சில் குறுக்கிட்டு வசந்தசேனைக்குக் கொடுத்த இடம், அவன் இழிநிலையை மிக விளக்கமாகப் புலப்படுத்துகிறது. அதைக் கேட்டு விட்டு மன்னன் பேசும் உரையில் ஒரு நயம் இருக்கின்றது.

'அப்படியல்ல' என்று முதலில் பேச்சைத் தொடங்கியதைப் போலத்தான் இரண்டாம் முறையும் தொடங்குகிறான். ஆனால் அப்படி என்ற நாலெழுத்துக்கள் வரையில்தான். முதல் பேச்சின் சாயல் நிற்கிறது. அப்புறம் பேச்சு திசை மாறிவிடுகிறது.

மனோகரன் வந்தால் மகாராஜாவைவிட வசந்தசேனைக்கு தான் ஆபத்து. இதற்கு முன் இரண்டு முறை மனோகரன் அவளைக் கொல்ல வாளோங்கிப் போயிருக்கிறான். இரண்டு முறையும் மனோகரன் தன் தாயருக்குச் செய்து கொடுத்த வாக்கைச் சத்தியசிலர் நினைவூட்டியதால் அவள் உயிர் தப்பினாள். ஆதலால் மனோகரன் சங்கிலியால் கட்டுண்டு வந்தால்தான் அவருக்குப் பாதுகாப்பு. மன்னனைப் பொறுத்தவரையில், அவன் பத்மாவதி தனக்குத் துரோகம் செய்து விட்டாள் என்று கேட்டவுடனேயே அவன் தன் சுயமதிப்பை இழந்தவனாகி விட்டான். 'இனி என்னை மகாராஜவென்று அழையாதே. நான் இனி அப்பெயரை வகிக்கத் தக்கவனல்லன்' என்று முன்காட்சியில் வசந்த சேனையிடம் புலம்பியிருக்கிறான். மனோகரனைக் கொன்று பழி தீர்த்துக் கொண்டு, மறுபடியும் மன்னனாக விளங்கலாம் என்று சூழ்ச்சி சொல்லிக் கொடுத்த வசந்தசேனையின் கைப்பாவையாகி விட்டான்.

மனோகரன் சங்கிலியால் கட்டப்பட்டு வரவேண்டும் என்று மன்னன் செய்த விபரீத முடிவு ராஜசேகரனைச் சிறிதும் பாதிக்கவில்லை. அவனுக்கு ஒரே நிச்சயம். இனி இந்த மன்னனைத் திருத்த முடியாது. எவ்வளவுக்கெவ்வளவு விபரீதம் முற்றி மோதல் ஏற்படுகிறதோ, அவ்வளவுக்கவ்வளவு சீக்கிரம் விடிவு காணமுடியும்.

'மகாராஜா உத்தரவு, இதன் நன்மை தீமை தங்களையே சாரும்', என்று எச்சரித்துவிட்டுப் போய்விடுகிறான்.

ராஜசேகரன் போனதும் உணர்ச்சிப் போராட்டத்துக்கு 'ஒரு சிறிது நகைச்சுவை இடைவேளை'. மனோகரன் வரும் வரை காலத்தை நிரப்ப வசந்த சேனைக்குப் பிறந்த அரைப் பைத்தியம் வசந்தனின் உரையாடல்! பாத்திரம் பைத்தியம் என்றாலும், பைத்தியத்தின் பேச்சும் செய்கையும் காட்சியின்

முழுமைக்கு ஏற்றதாய் அமைவது அவசியம். அந்த உத்தியை இங்குக் கையாளுகிறார் ஆசிரியர். இந்த இடைவெளி பார்வையாளருக்குச் சிறிது ஓய்வு கொடுத்து, பின்னால் வரும் உருக்கமான கட்டத்துக்குத் தயார் செய்வதுபோல் இருக்கிறது. மன்னனின் மனப்புழுக்கமும் இங்குப் புலனாகிறது.

'விகடா! வசந்தனை யார் இங்கு அழைத்து வரச் சொன்னது? அழைத்துக் கொண்டு போ வெளியே!'

என்று எரிந்து விழுகிறான். மகன் பைத்தியம் என்றால் தாய் தந்தையருக்கு அவன்பால் பரிவும் கழிவிரக்கமும் அதிகமாகவே இருக்கும். ஆனால் அவர்கள் தாங்கமுடியாத வேதனைத் துயரில் இருக்கும்போது பைத்தியம் எதிர்ப்பட்டால், அதுவரை அடைத்துவைத்திருந்த எரிச்சலும் ஆத்திரமும் பீறிட்டு வரும்.

மன்னன் ஆணையிடுகிறானே தவிர, விகடன் அதை நிறைவேற்றுவதில்லை. புருஷோத்தமனுடைய ஆணைகளின் தற்கால மதிப்பு அவ்வளவுதான். விகடன் தன் தலைவிதியை நொந்துகொண்டு பொருமிவிட்டு, வசந்தனை அவையிலேயே சும்மா உட்கார்ந்திருக்கும்படிச் செய்கிறான்.

சத்திய சீலர் விரைந்து வருகிறார்.

"சத்தியசீலா! உன்னை யார் இங்கு வரச் சொன்னது? நான் உனக்கிட்டிருக்கும் கட்டளையென்ன. நீ நடப்பதென்ன?"

தன் ஆணைப்படி சத்தியசீலன் இதுவரை ஏன் மனோகரனைக் கொல்லவில்லை என்று கூப்பிட்டு விசாரிக்கத் துணிவில்லாத மன்னன், அவரைக் கண்டதும் கடிந்து கொள்கிறான்.

மந்திரியை மன்னன் 'நீ' என்று ஒருமையில் பேசுவதும் அழைப்பதும் அவனது பேதலிப்பையும், தடுமாற்றத்தையும் புலப்படுத்துகிறது.

இந்த மன்னனுக்குப் பதில் சொல்லிக் கொண்டிருக்க நேரமில்லை. மன்னன், மனோகரனை உள்ளே வரும்படி உடனே உத்திரவிட வேண்டுமென்று அவசரப்படுத்துகிறார்.

அரச சபையில் இருக்கும் பிரதானிகள் அனைவரும் எழுந்து சத்தியசீலரின் யோசனையை ஆதரித்துக் குரல் கொடுக்கின்றனர். அரச அவையில் புரட்சியின் சலசலப்பு!

ஆனால் மனோகரன் சங்கிலியால் கட்டப்பட்டு ஆர்ப்பரித்துக் கொண்டு உள்ளே வருவது, மன்னன் உத்தரவுக்கு அவசியமில்லாமல் செய்துவிடுகிறது. மன்னன் தன்னைக் கொல்ல வேண்டும் என்று ஆணையிட்டது உண்மையா? ஏன், செய்த குற்றமென்ன? நீதி வழுவாத புருஷோத்தம மன்னன், ஒரு காரணமுமின்றித் தன் மைந்தனைக் கொல்லும்படி கட்டளையிட்டான் என்ற அவச் சொல்லுக்கு ஆளாகலாமா? நியாயம் கூறுக என்று அவையைக் கேட்கிறான் மனோகரன்.

புருஷோத்தமனுக்கு எஞ்சியுள்ள, கொஞ்ச நஞ்ச தன்மானம் அவனுக்குக் கோபத்தைக் கொடுக்கிறது.

> ''தன் மைந்தன்! என் மைந்தன்!
> என் மைந்தனா நீ''

இந்தப் பழிச் சொல் காதில் விழுந்ததும், மனோகரன் கர்ஜித்து சங்கிலிக் கட்டை உடைத்தெறிந்து ஆவேசத்துடன் மன்னனைக் கொல்லப் பாய்கிறான்.

> 'பொறும் பொறும்'

என்று அவையோர் தடுக்கின்றனர்.

'தன்னுயிரை ஒரு பொருளாக மதிக்கிறவன் என் எதிரில் நில்லான் இப்பொழுது'

என்று மனோகரன் அவர்களை அப்புறப்படுத்துகிறான். இந்த வாசகத்தில் ஆங்கிலம் தொனிப்பது தெரிகின்றது.

சத்தியசீலர் மட்டும் முன்வந்து மனோகரன் தன் தாயாருக்குக் கொடுத்த வாக்குறுதியை நினைவூட்டுகிறார். இதற்கு முன் இரண்டு முறை அன்னையை நினைவுபடுத்தி மனோகரனை மந்திரத்தால் கட்டுண்டவன்போலத் தடுத்திருக்கிறார் சத்தியசீலர். ஆனால் இப்போது மனோகரன் சங்கிலிக் கட்டை உதறி வெளி வந்த கணத்திலேயே அந்த மந்திரம் பலிக்காமல் போய்விடுகிறது. தன் தாயாருக்குக்

கொடுத்த வாக்கிலிருந்தும் தன்னை விடுவித்துக் கொண்டவன் போலாகிவிடுகிறான். வேசிமகன் என்று நேருக்கு நேர் தந்தையே பேசக் கேட்டபிறகு தாயாருக்குக் கொடுத்த வாக்கு எம்மாத்திரம்!

'புருஷோத்தம ராஜனே எடும் வாளை,

காத்துக் கொள்ளும் உமது தலையைத் தைரியமிருந்தால்!'

புருஷோத்தமன் மீது பாயப் போகிறான். பத்மாவதி திடீரென எதிர்ப்பட்டு,

'மனோகரா! நில். விடு வாளை!' என்று அவன் கையைப் பிடித்து நிறுத்துகிறாள்.

வெறிநிலையின் உச்சத்திலிருந்த மனோகரன் சுயஉணர்வுக்கு வர அரும்பாடு படுகிறான்.

> **''அம்மா! இங்கெங்கு வந்தீர்கள்**
> **அங்கல்லவோ இருந்தீர்களென்று**
> **பார்த்தேன்! இங்கே ஏது வந்தது?''**

> **''அதெல்லாம் இருக்கட்டும், விடுவாளை!**
> **நீ எனக்கு வாக்களித்ததென்ன,**
> **இப்பொழுது செய்யத் துணிந்ததென்ன?**
> **விடு வாளை!''**

இப்போது இந்த மனோகரன் ஒரு புது மனோகரன். இனி இந்த ராகம் அவனிடம் பலிக்காது. அவன் செய்த வாக்கைப் பூச்சாண்டி காட்டி, அவனைக் கட்டி போட்ட காலம் மலையேறிவிட்டது. முடியாதென்று மறுக்கிறான். தாயின் பதிலுக்கும் காத்திருப்பதில்லை. மறுபடி புருஷோத்தமன் பக்கம் பார்வையைத் திருப்புகிறான். இந்தக் கட்டத்தில் புருஷோத்தமன் நழுவிப் போகப் பார்ப்பது போல ஆசிரியர் காட்டுகிறார். அவனைக் கையும் களவுமாகப் பிடித்தவன் போல் மனோகரன், 'புருஷோத்தம ராஜனே, எங்கே நழுவப் பார்க்கிறீர்' என்று கேட்கிறான். இது அவையினில் ஒரு மாதிரி நகைப்பை உண்டாக்கும். இந்த இடத்தில், இந்த நகையின் நயப் பொருத்தத்தை அவரவர் கற்பனைக்கேற்றவாறு துய்க்கலாம்.

மனோகரன் எதிர்த்துப் பேசுவது, பத்மாவதி இதுவரை அறியாததொன்று. அவள் சினத்தைத் தூண்டுகிறது.

'மனோகரா! என்ன உன்னையும் மறந்து பேசுகிறாய்! விடு உடனே வாளை!'

பத்மாவதி மறுபடி தொடர்ந்து நான்கு முறை கட்டளையிடுகிறாள். மனோகரன் நான்கு முறையும் காரணகாரியங்களை விளக்கிச் சொல்லி அவள் ஆணைக்குப் பணிய மாட்டேன் என்று வாதாடுகிறான். முடிவில்,

'என் சொல்லைக் கேட்கமாட்டாயா நீ?'

என்று பத்மாவதி கேட்டதற்கு, மனோகரன் அதே முடிவு தொனிக்க,

'கேளேன். இப்பொழுது மும்மூர்த்திகள் வந்து தடுத்த போதிலும், என் பகையை முடித்தே மறுவேலை பார்ப்பேன்!' என்று அவள் முகத்தில் அறைந்தாற் போல் கூறுகிறான்.

பத்மாவதிக்கு எஞ்சியுள்ளது இனி ஒரே ஒரு தாய்ப்பாசக் கணைதான். அதை ஏவுகிறாள்.

'நீ என் குமாரன் என்பது உண்மையானால் விடுவாளை!'

மனோகரன் இடிவிழுந்த நாகம் போல் ஆகிறான். இதுவரை அவன் வார்த்தையைப் பிரவாகமாகக் கொட்ட, தாயாருடன் வாதிட்ட வாய் அடைத்துப் போகிறது.

'அம்மணி இதென்ன இது!' என்று நாத் தடுமாறிக் குழறுகிறான். பத்மாவதி தொடுத்த கணையின் வலிதான் எத்தகையது?

'நீ என் குமாரன் என்பது உண்மையானால் விடு, வாளை' என்றுதான் கூறுகிறாள். மனோகரன் அவள் பேச்சைக் கேளாமல் போனால், மனோகரன் அவள் மகன் என்ற நிலை மாறிவிடுமா? இல்லை. பின் ஏன் மனோகரன் அதைக் கேட்டுப் பதற வேண்டும். இங்கு நேச பாசத்தின் அடியாழத்துக்கே இட்டுச் செல்கிறது.

தள்ளி வைப்பது என்பது சாதாரணமாகக் கணவன் மனைவியரிடையே நேர்வதொன்று. அதன் கொடுமை

சொல்ல முடியாது. ஆனால் தாய் தன் குழந்தையைத் தள்ளி வைத்தால் அது தாளக்கூடிய துன்பமா? 'உன்னுடன் பேசமாட்டேன்' என்று தாய் சொன்ன மாத்திரத்தில் கதிகலங்காத குழந்தையும் உண்டா? மனோகரன் ஒரு பகுதியில் இன்னும் குழந்தை நிலையிலேயே இருக்கிறான். அன்னையின் சொல் கேட்டு, அவன் கதிகலங்கிப் போகிறான்.

'அம்மணி. இதென்ன இது' என்று குழறுகிறான். குத்துச் சண்டையில் குத்துப்பட்டுத் தடுமாறிக் கொண்டிருக்கும் நிலையில், எதிராளி மேலும் மேலும் குத்துவிட்டுத் தரைமட்டமாகக் கிடத்துவதுபோல் பத்மாவதி கதிகலங்கி நிற்கும் மனோகரனை மேலும் மேலும் குத்துவிட்டுக் கீழே சாய்க்கிறாள்.

மனோகரா! உனக்கு என் சொற்படி நடக்க இஷ்டமில்லாதிருக்குமாயின் முதலில் உன்னைப் பெற்ற தாயாகிய என்னைக் கொன்ற பிறகே நீ அங்கு செல்வாய். உன்னைப் பெற்ற உதிரத்தின் உதிரத்தில் உன் வாளைத் தோய்த்த பிறகே மகாராஜனிடம் நீ அணுகுவாய்! அப்படி உனக்கிஷ்டமிருந்தால் - இதோ நிற்கிறேன் - நான் பெண்பால், உன்னை ஈன்ற பேதை - என்னை முதலில் கொன்றுவிட்டு பிறகு ஒரு அடி எடுத்து வைப்பாய்! உம்... ஏன் யோசிக்கிறாய்? கொல் என்னை முன்பு! இதற்குத்தானே உன்னைப் பத்து மாதம் சுமந்து வருந்திப் பெற்றேன்! - இது தாய் பத்மாவதி மகன் மனோகரன் மீது போடும் முதல் அணுகுண்டு.

மனோகரன் அவள் பாதத்தில் விழுந்து கதறிப் புலம்புகிறான்.

"அம்மணி! அம்மணி! என்ன வார்த்தை சொன்னீர்கள்! ஐயோ! இதையும் உமது வாயினின்று நான் கேட்க வேண்டுமா? அம்மா! என்னை உயிருடன் கொல்கிறீர்களே உமது மொழியால்! மகாராஜா என்னைக் கொல்லப் பார்த்தார்... நீர் என்னைக் கொன்றே தீர்த்து விடுகிறீர்கள்!"

மனோகரன் தாயின் பாதத்தில் விழுந்து புலம்புகிறானே தவிர அவனுக்கு நியாயம் தன் பக்கத்தில் என்பதில் எள்ளவும் உறுதி குலையவில்லை.

"ஒரு வார்த்தை சொல்லுமே! ஒரு க்ஷணப் பொழுது எனக்கு விடை அளியுமே. இவர்களிருவரையும் கொன்று என் மானத்தைக் காப்பாற்றிக் கொள்கிறேன்! ஐயோ! வெற்றி வீரனாகிய மனோகரன் இவ்வசையைக் காதாரக் கேட்டும் சும்மா பொறுத்தக் கொண்டிருந்தான் என்று எல்லாரும் ஏளனம் சொல்வார்களே! அம்மணி! அம்மணி!"

"இல்லை, ஒருகாலும் ஏளனம் செய்யமாட்டார்கள். மூவுலகையும் வெல்லும் வல்லமையுடைய மனோகரன், தன் தாயார் சொற்படி நடந்தான் எனப் புகழ்வார்கள்!"

பத்மாவதிக்கும் போராடிக் களைத்துவிட்டது. உடனே அவள் மனோகரனுடைய எதிர்ப்புச் சக்தியை வேருடன் பொசுக்கியாக வேண்டும்.

'மனோகரா! இனி நான் பன்முறை உனக்குக் கூறமாட்டேன். நீ என் பிள்ளையென்பது உண்மையானால் எழுந்திரு உடனே!'

மனோகரன் எழுந்திருக்கிறான். 'அம்மணி' என்று பேசுவதறியாமல் மொழிகிறான்.

'என் சொற்படி நடக்கிறாயா, மாட்டாயா?
நீ என் மகனா அல்லவா?
என்ன உமது சொற்படி நடப்பது?'

மனோகரனுக்கு வெறுத்துப் போய்விடுகிறது. இதோ என்று வாளை வீசி எறிகிறான். அவையிலே ஊசி போட்டால் கேட்கும் நிசப்தம் நிலவும் நிலையில் மனோகரன் எறிந்த வாள் மேடையில் விழுகிறது. இடியைத்தான் அதற்கு உவமையாகச் சொல்ல வேண்டும். அது பத்மாவதியின் உள்ளத்தைத் தாக்குகிறது.

'மனோகரா, உனக்கென்ன அவ்வளவு அவமரியாதை!' இதற்கு விளக்கம் கொடுத்துக் கொண்டிருக்க மனோகரனுக்கு முடியாது. மனோகரனிடமிருந்து வாளைப் பிடுங்கி அவனை வெற்றி கண்ட கணத்திலேயே பத்மாவதி மனோகரனை இழந்தாள் என்றே கூற வேண்டும்.

'அம்மா, இப்பொழுதாவது ஒரு வார்த்தை சொல்லும்.
நிராயுதபாணியாய் இப்படியே இவர்கள் இருவரையும்
நசுக்கிப் பிழிந்து விடுகிறேன்'

'அதெல்லாம் இருக்கட்டும்! என் சொற்படி
கேட்கிறாயா, மாட்டாயா?
தீர்ந்ததே, இன்னும் என்ன?'

இந்தக் கேள்வியை நாமும் மனோகரனுடன் சேர்ந்து கேட்கிறோம். இன்னும் என்ன என்று பத்மாவதி விளக்குகிறாள்.

'நீ மகாராஜாவின் சொற்படி நடக்க வேண்டும்'. இது பத்மாவதி மனோகரன்மீது போடும் இரண்டாவது கடைசி அணுகுண்டு.

'அவர் சொற்படி நடப்பதென்றால் நான் இறக்க வேண்டியதுதான்!'

'ஆம் உன்னை இறக்கும்படியாகத்தான் சொல்லுகிறேன்...'

பத்மாவதி மேலும் பேசிக் கொண்டு போகிறாள். ஆனால் அவர் மேற்கொண்டு பேசுவது ஒன்றும் மனோகரன் காதில் விழுவதில்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். உன்னை இறக்கும்படியாகத்தான் சொல்கிறேன் என்று அவன் தாய் சொல்லக் கேட்டதுமே அவன் உணர்வு ஸ்தம்பித்துப் போய்விடுகிறது. மேற்கொண்டு பத்மாவதி கூறிய வார்த்தைகள், 'மகாராஜா அவ்வாறு கூறிய பிறகு, நாம் இவ்வுலகில் இருப்பது நியாயமன்று. அவர் சொற்படி நீ இறப்பாய் - நானும் விஜயாவும் இதோ அக்னிப் பிரவேசமாகி உன்னை வந்து சேர்க்கிறோம் - அஞ்சாதே!'

அஞ்சாதே! என்ன வார்த்தை! மனோகரனுக்கா!

'இதோ, அக்னிப் பிரவேசம் செய்து' - என்ன சொற்றொடர்! இவையெல்லாம் நடிப்புக்குத் தக்க குறிப்புக்கள்.

தானும் விஜயாவும் அக்னிப் பிரவேசம் செய்வோம் என்று சொன்னது, மனோகரன் காதில் விழவில்லை. இதனாலேயே அவன் பின்னால் மரணத்தின் வாயிலிருந்து விடுபட்டாலும் தன் தாய், மனைவி இருவரையும் தேடிப்போகவில்லை, சிந்தனையிலும் கொள்ளவில்லை என்று சொல்ல வேண்டும்.

'அம்மணி! என்னை இறக்கும்படியா சொல்லுகிறீர்கள்!
ஆம்!'

'அம்மா! உம்முடைய வாயால்-
என்னை இறந்துபோகும்படியா
சொல்லுகிறீர்கள்'

'ஆம்!'

'ஆம்! - சரி. இனி உயிர் வாழ்வது நியாமன்று! - சத்திய சீலரே! என் பிரக்ஞை தப்பும் போலிருக்கிறது! நான் சுய நினைவில் இருக்கும் பொழுதே என்னைக் கொன்று விடும் - உமது கையால்!' மனோகரன் மூர்ச்சையாகிறான்.

அதைக் கண்டும் பத்மாவதி துளிகூட சஞ்சலத்துக் குள்ளாகவில்லை. அவள் மனதைக் கல்லாக்கிக் கொண்டு விட்டாள். தியாகத் தீயில் தன்னையும் தனதென நினைக்கும் அனைத்தையும் அர்ப்பணித்துக் கொண்ட அவள் வெளிப்பார்வைக்குச் சிறிதும் இரக்கமற்ற அரக்கிபோல் காண்கிறாள்.

'சத்தியசீலரே! மனோகரனை மூர்ச்சையாயிருக்கும் பொழுது கொல்வது தர்மமன்று. பிரக்ஞை வந்தவுடன் நமது அரண்மனைக் கொத்தளத்திற் தருகில் கொண்டு போய்க் கொன்றுவிடும்.'

பத்மாவதியைப் பொறுத்த வரையில் மனோகரன் அந்தக் கணமே இறந்து விட்டான். அவளும் மருமகளும் தீக்குளித்து மனோகரனிடம் போய்ச் சேர்ந்து விட்டார்கள். அவள் தன் கணவனுடைய மனமாற்றத்தை உத்தேசித்து இந்தத் தியாகத்தை மேற்கொள்ளவில்லை. அதற்கு இந்தப் பலன் விளையலாமே என்ற எதிர்ப்பார்ப்போ, நம்பிக்கையோ எதுவுமில்லை. அந்த அவள் தியாக உணர்வு உறுதிப்பட்ட மாத்திரத்திலேயே நிறைவு பெற்றுவிடுகிறதென்று சொல்ல வேண்டும். அது பலனையும் ஈந்துவிடுகிறது.

மூன்றாவது கொலுமண்டபக் காட்சியில், மனோகரன் தான் பெரிதும் அவாவியபடி தன் தந்தையும் தாயும், தான் வென்று மீட்ட அரியாசனத்தின் மீது ஒருங்கே கொலுவிருக்கக் கண்டு மனம் பூரிக்கிறான்.

கல்வி/பயில்முறை நாடகங்கள்

கல்லூரி - பயில்முறை நாடகங்கள்

முனைவர் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி

நாடக வளர்ச்சி

நாடகக்கலை மிகவும் தொன்மை வாய்ந்தது. தொல்காப்பியத்தில் காணும் 'நாடக வழக்கு' என்ற சொற்றொடர் அக்கலையின் தொன்மையை உணர்த்துவ தாகும். கதை தழுவிய கூத்தே அதாவது நடன நாடகமே பழங் காலத்தில் நாடகமாகக் கருதப்பட்டது. இந்திர விழா முடிவில் மாதவி ஆடிய அல்லியம், கொடுகொட்டி,குரவை, குடக்கூத்து முதலிய பதினோராடல்களும் நடன நாடகங்கள் எனலாம். பல்லவர் காலத்தில் நாடகம் முறையான நடிப்பும் உரையாடலுமாக வளர்ச்சி பெற்றதாகத் தோன்றுகிறது. உரையாடல்கள் பாடல் வடிவில் இருந்தன எனக் கொள்ளலாம். மகேந்திரவர்மன் 'மத்த விலாசப் பிரகசனம்' என்ற நாடகத்தை எழுதினான் எனப் பல்லாவரத்திலும் திருச்சிராப்பள்ளியிலுமுள்ள குகைக் கோயில்களில் காணும் அவன் காலக் கல்வெட்டுகளிலிருந்து அறிகிறோம். 'பிரகசனம்' என்பதன் பொருள் 'நகைச்சுவை நாடகம்' என்பதாகும்.

பிற்காலச் சோழர்கள் நாடக வளர்ச்சிக்கு மிக்க ஆதரவு அளித்தனர். சான்றாக இராசேந்திரசோழன் (கி.பி. 1056) தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இராசராசேஸ்வர நாடகம் நடத்துவதற்கு மானியங்கள் வழங்கினான் என அவனுடைய கல்வெட்டு ஒன்று குறிப்பிடுகிறது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுவரை தோன்றிய நாடகங்கள் அனைத்தும் பாடல்கள் வடிவிலேயே இருந்தன. சுமார் எண்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் பல புராண நாடகங்களும் பக்தி நாடகங்களும் எழுதி நாடகக் கலைக்கு ஆக்கம் அளித்தார். அவர் நாடகங்களிலும் பாடல்களே மிகுதியாக இருந்தன. ஆங்காங்கே சுருக்கமாக வசனங்கள் இடம் பெற்றன. இவர் காலத்தில் பல தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களும் பாலர் நாடக சபைகளும் தோன்றி நாடகக் கலைக்கு உரமூட்டின.

பயில்முறை நாடகத் தோற்றம்

வெவ்வேறு துறைகளில் ஈடுபட்டவர்கள் நடிப்புக் கலையின்பால் கொண்ட ஆர்வ மிகுதியினால் ஒருங்கிணைந்து நடிக்கப் பெறும் நாடகம் பயில்முறை (அமெச்சூர்) நாடகமாகும். இந் நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள் நடிப்பினைத் தொழிலாகக் கொள்ளாதவர்கள். நாடகக் கலையின் சிறப்பும், நடிக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வமுமே பயில்முறை நாடகத் தோற்றத்திற்குக் காரணம் எனலாம்.

பயில்முறை நாடகங்களை முதன் முதல் தோற்றுவித்தவர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள். 1891 ஆம் ஆண்டில் அவர் 'சுகுண விலாச சபை'யை நிறுவி அதன் சார்பில் பல பயில்முறை நாடகங்கள் நடைபெற ஏற்பாடுகள் செய்தார். அச்சபைக்காக அவர் பல்வேறு நாடகங்களை எழுதினார். அவர் எழுதிய நாடகங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவை மனோகரன், இரண்டு நண்பர்கள், இரத்தினாவளி, வேதாள உலகம், லீலாவதி, சுலோசனா, சபாபதி, கள்வர் தலைவன் முதலியனவாகும். இந் நாடகங்கள் தொழில்முறை சபையினர் பலராலும் நடத்தப்பட்டுள்ளன. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகங்களைப் படைத்ததோடல்லாமல் தம் நாடகங்கள் பலவற்றில் நடித்தும் உள்ளார். இவரது சுகுண விலாச சபையில் ஆர்.கே. சண்முகம் செட்டியார், எஸ்.சத்தியமூர்த்தி, சி.பி. இராமசாமி அய்யர் போன்ற பேரறிஞர்கள் நடித்துள்ளார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சுகுண விலாச சபை தோன்றிய பிறகு கும்பகோணம் வாணி விலாச சபை, சென்னை செகரடேரியட் பார்ட்டி முதலிய பல பயில்முறை நாடக சபைகள் தோன்றி, அவற்றின் வாயிலாகப் பலர் நடிப்புப் பயிற்சி பெற்று சிறந்த நடிகர்களாக விளங்கினர்.

விடுதலைக்கு பின்

நம் நாடு விடுதலை பெற்ற பிறகு பொதுவாக இளைஞர்களிடையே நாடகக் கலை ஆர்வம் ஓரளவு பெருகலாயிற்று எனலாம். இதன் விளைவாய் ஆங்காங்கே பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின. பல இளைஞர்கள் நடிப்பில் திறம்படப் பயிற்சிபெற இக்குழுக்கள் உதவி வருகின்றன. கல்லூரிகளில் மாணவர் மன்றங்கள் ஆண்டு

தோறும் நாடகங்கள் நடத்தி மாணவர்களை நாடகக் கலையில் ஈடுபாடு கொள்ளச் செய்கின்றன. சென்னையில் பயில்முறை நாடகங்களில் பயிற்சி பெற்றவருள் பலர் திரைப்பட நடிகர்களாக விளங்கியுள்ளனர். இதனின்றும் பயில்முறை நாடகங்களில் பயிற்சி பெறுபவர் சிறந்த பயன்பெறுவர் என்பதை உணரலாம்.

கோவையில் கடந்த முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளாகக் கல்லூரி மாணவர்களும் பயில்முறை நாடகக் குழுக்களும் நடத்தி வரும் நாடகங்களைப் பற்றி இங்குச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

கோவையில் பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இருபது பயில்முறை நாடகக் குழக்கள் இருந்தன. ஸ்டேஜ் சர்வீஸ், பூமகள் பைன் ஆர்ட்ஸ், எஸ்.ஐ.வி. கலைக்குழு, கண்ணன் கலைக்குழு, நண்பர்கள் நாடகக்குழு, நாடகக் கலைக் கழகம் போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கன. இந்நாடகக் குழுக்கள் நடத்திய நாடகங்கள் பொதுவாகப் பாராட்டுதற்குரியனவாய் இருந்தன. சமுதாய நிலைகளைச் சித்திரிக்கும் நாடகங்களும், வரலாற்று நாடகங்களும் நடிக்கப்பட்டன. கதை, நாடக அமைப்பு, நடிப்பு ஆகியவை சிறப்பாக இருந்தன. நடிகர்கள் ஊக்கத்தோடு தொடர்ந்து போதுமான அளவு நாடகப் பயிற்சியில் ஈடுபட்ட பிறகு அக்காலத்தில் நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. இதனால் பெரும்பான்மையான நாடகங்கள் மனநிறைவைத் தருவனவாய் இருந்தன.

நாடகக் கலைக் கழகம் நடத்திய ‘படித்தவன்’ என்ற நாடகத்தை இங்குச் சான்றாகக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

அந்நாடகத்தின் கதைச் சுருக்கம் பின்வருமாறு:

கிராமவாசியான பரமசிவம் சென்னையில் என்ஜினியரிங் கல்லூரியில் படித்து வருகிறான். அவனுடைய தம்பி முருகன் வயலில் கடுமையாக உழைத்துத் தன் அண்ணனுக்கு வேண்டிய பண உதவிகளைச் செய்து வருகிறான். பரமசிவம், படிப்பு முடிந்ததும் சென்னையிலேயே ஒரு வேலையில் அமர்கிறான். தான் வாழும் சூழலுக்கேற்பத் தன் வாழ்க்கையையும் அமைத்துக் கொள்ள விரும்பிய பரமசிவம் தனக்குரிய நிலத்தை விற்றுப் பணம் தருமாறு தன் தம்பியிடம்

கேட்கிறான். வீட்டில் உள்ள அனைவரும் மறுக்கத் தன் அண்ணின் நல்வாழ்வில் ஈடுபாடு கொண்ட முருகன், நிலத்தில் ஒரு பகுதியை விற்றுப் பணம் கொடுக்கிறான். இதற்கிடையில் தன் மாமன் மகள் மங்கம்மாவைத் திருமணம் செய்து கொள்ளும்படிக் கூறுகின்றனர். அவன் சென்னைக்குப் போய் தன் கருத்தைத் தெரிவிப்பதாகக் கூறிவிட்டுச் செல்கிறான். பின்னர் நீலா என்ற சென்னையில் வாழும் பெண்ணைப் பதிவுத் திருமணம் செய்து கொண்டு அதைத் தன் தம்பிக்குக் கடிதம் மூலமாகத் தெரிவிக்கிறான். அனைவரும் அதிர்ச்சியுறுகின்றனர். சில நாட்களில் தன் தங்கையின் திருமணத்தின் பொருட்டு முருகன் சென்னையில் வசிக்கும் தன் அண்ணனிடம் பணம் கேட்கச் செல்கிறான். மனைவியின் சொல்லை மீற முடியாத நிலையில் பரமசிவம் பணம் இல்லை எனக் கூறி விடுகிறான். முருகன் மனமுடைந்து வீடு திரும்புகிறான்.

நிலா ஆடம்பரச் செலவுகள் செய்கிறாள். பரமசிவமும் தன் தோழர்களுடன் சேர்ந்து குடிப்பழக்கம் மேற்கொள்கிறான். இதனால் பரமசிவம் செலவுக்குப் பணம் இல்லாமல் தொழிலகப் பணத்தில் கையாடல் செய்கிறான். ஒரு வாரத்திற்குள் பணத்தைத் திருப்பித் தராமல் போனால் போலீசுக்கு அறிவித்து விடுவதாகத் தொழில் அதிபர் கூறுகிறார். தன் அண்ணனின் இந்த அவல நிலை பற்றிய செய்தி முருகனுக்கு எட்டுகிறது. அவன் தனக்குரிய நிலத்தை விற்றுப் பணத்தை எடுத்துக் கொண்டு தன் அண்ணன் வீட்டுக்கு வருகிறான். போலீசார் பரமசிவத்தைக் கைது செய்யும் சமயத்தில் முருகன் பணத்தைக் கட்டித் தன் அண்ணனை விடுதலை செய்கிறான். தன் தம்பியின் பெருங்குணத்தைப் பரமசிவம் உணர்ந்து அவனையும், தன் தாய் தங்கை ஆகியோரையும் தன்னுடனேயே இருக்கும்படிச் செய்கிறான்.

இந்நாடகம் படிக்காத முருகனின் அரும்பெரும் பண்பு களையும், படித்த அண்ணனின் பண்பற்ற தன்மைகளையும் தெளிவாக உணர்த்துகின்றது. படிப்பில்லாமற் போயினும் உயர்ந்த பண்பினால் நம் சமுதாயம் மேன்மை பெறும் என்பதை இந்நாடகம் அறிவுறுத்துகிறது.

இந்நாடகத்தில் நடித்தவர்கள் அனைவருமே சிறப்பாக நடித்தார்கள். அவர்களுள் முருகன் பாத்திரம் ஏற்று நடித்தவர் கொங்கு நாட்டுக் கிராமியப் பேச்சு முறையில் தம் வசனங்களைப் பேசிப் பார்வையாளர்களை மகிழ்வித்தார். இந்நாடகத்தில் நடித்தவர்கள் அனைவருமே குன்றா முயற்சியுடன் ஒரு மாதம் பயிற்சி செய்தனர். இவ்விடையறாத பயிற்சியே நாடகத்தின் வெற்றிக்கு அடிப்படைக் காரணமாகும்.

இந்நாடகம் இரண்டு முறை நடிக்கப்பட்டது. இரண்டாவது முறை நடிக்கும் போது நடிகர்களின் நடிப்பு - முக்கியமாக முருகன் பாத்திரத்தை நடித்தவர் நடிப்பு - முதன்முறை நடித்தது போல அத்துணைச் சிறப்பாக இல்லை. இதனால் ஓர் உண்மை புலப்படுகிறது. அதாவது ஒரு முறை நடித்து வெற்றி பெற்ற பிறகு அதே நாடகத்தை அடுத்த முறை நடிக்கும்போது, தமக்கேற்பட்ட அளவு மீறிய நம்பிக்கையினால் நடிகர்களுக்கு முயற்சியும் பயிற்சியும் குறைந்து விடுகின்றன என்பதாகும். பயில்முறை நாடகக் குழுவினர் ஒரு நாடகத்தைப் பலமுறை நடித்தாலும் முதன்முறை நடித்தபோது மேற்கொண்ட பயிற்சியினும் முயற்சியினும் சிறிதும் குறைதல் கூடாது. அதற்குப் பதிலாக ஒவ்வொரு முறை நடிக்கும் போதும் அவை பெருக வேண்டும். இங்ஙனம் பெருகினால் அவர்கள் நடிப்பு மேன்மேலும் மெருகு பெறும்.

முன்னைய கல்லூரி நாடகங்கள்

பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கல்லூரியில் மாணவர்கள் நடித்த நாடகங்களும் ஓரளவு தரமுடையனவாகவே விளங்கின. 1956 ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1966 ஆம் ஆண்டுவரை பூ.சா.கோ. பொறியியற் கல்லூரி கோவை மாவட்டத்திலுள்ள கல்லூரிகளுக்கென நாடகப் போட்டி நடத்தி வந்தது. பல கல்லூரிகள் நாடகப் போட்டியில் ஆண்டுதோறும் கலந்து கொண்டு பல நாடகங்களை அரங்கேற்றின. நாடகங்களில் பங்கேற்ற அப்போதைய மாணவர்களுக்கு நாடகக் கலையின்பால் பேரார்வம் இருந்தது. அதனால்அவர்கள் நாடகப் பயிற்சிகளில் தவறாமல் ஈடுபட்டுத் தத்தம் நாடகங்களைச் செம்மையாக நடத்திப் பலருடைய பாராட்டுதல்களையும் பெற்றனர்.

அக்கால மாணவர்கள் நடித்த நாடகங்களின் தரத்தை உணர்த்த ஒரு சான்று மட்டும் கூறுகின்றேன். 'அமராபரணம்' என்ற நாடகம் 1964ஆம் ஆண்டில் நிகழ்ந்த நாடகப் போட்டியில் ஒரு கல்லூரி மாணவர்களால் நடிக்கப்பட்டது.

அசோகனும் வசந்தியும் காதலர்கள். இராணுவத்தில் பணிபுரியும் அசோகன் ஒரு மாத விடுப்பில் தன் ஊருக்கு வருகிறான். தன் காதலியைச் சந்திக்கிறான். அவர்களுடைய பெற்றோர்கள், அசோகன் 'லீவு' முடிவதற்குள் அவர்கள் திருமணத்தை நடத்த முடிவு செய்கிறார்கள். அதற்குள் இந்தியா மீது சீனா போர் தொடுத்து விட்டதனால் அசோகனை உடனே வேலையில் வந்து சேரும்படித் தந்தி வருகிறது. அசோகன் போரில் சீனர்களை முறியடித்து வெற்றி பெற்றுத் திரும்பி வந்து திருமணம் செய்து கொள்வதாகத் தன் தாயிடமும் காதலி வசந்தியிடமும் கூறி விடைபெற்றுப் போகிறான். சில நாட்களுக்குள் போரில் இறந்த இராணுவ அதிகாரிகளின் பெயர்கள் செய்தித்தாளில் வெளியிடப்படுகின்றன. அவற்றுள் அசோகன் பெயர் இருப்பதை வசந்தியின் தந்தை காண்கிறார். அதை வசந்திக்குத் தெரிவிக்கிறார். வசந்தி அதிர்ச்சி அடைந்து, இனி, தான் கன்னியாகவே காலங்கழிக்கப் போவதாகக் கூறுகிறாள். தனக்குப் பின் அவளுக்கு ஆதரவாக இருப்பவர் யாரும் இல்லை என்றும், அசோகன் அவளைத் திருமணம் செய்து கொள்ளாமல் சென்றது ஒரு வகையில் நல்லதாயிற்று என்றும் கூறி, விரைவில் இன்னொருவனுக்கு அவளைத் திருமணம் செய்து வைக்கிறார், சில மாதங்கள் கழித்து அசோகன் ஒரு காலை இழந்து முகத்தில் தாடியும் மீசையுமாகக் கழிகளைக் கொண்டு நடந்து தன் வீட்டுக்கு வருகிறான். அவனுடைய தாய்க்கு அவனை யாரென்று தெரியவில்லை. தான் அசோகன் என்று கூறுகிறான். தன் மகனை அந்தக் கோலத்தில் கண்ட தாய் கதறி அழுகிறாள். தன் காலில் சீனர்களின் குண்டு பாய்ந்து மலையுச்சியில் இருந்து கீழே விழுந்ததையும், உயிர் தப்பிய வழியையும் அவன் கூறுகிறான். பின்பு, தான் வசந்தியைப் பார்த்துவிட்டு வருவதாகச் சொல்கிறான். அவன் இறந்து விட்டதாகச் செய்தி வந்ததால் வசந்தியை இன்னொருவனுக்கு அவளுடைய தந்தை திருமணம் செய்து கொடுத்து விட்ட செய்தியைத் தாய்

கூறுகிறாள். எனினும் அசோகன் அவளைக் கண்டு தன் வாழ்த்தைத் தெரிவித்து விட்டு வருவதாகக் கூறி வசந்தி வீட்டிற்குச் செல்கிறான். வீட்டில் வசந்தியைக் கண்டதும் 'வசந்தி' என்று கூப்பிடுகிறான். தான் அசோகன் என்று கூறுகிறான். அதைக் கேட்டதும் வசந்தி திடுக்கிடுகிறாள்; திகைப்படைகிறாள்; பின்பு கதறி அழுகிறாள். அவளுடைய கணவன் எங்கே என்று கேட்கிறான். இருவருக்கும் தன் வாழ்த்தைக் கூறவிரும்புவதாகச் சொல்கிறான். சில நாட்களுக்கு முன்பு தன் கணவன் திடீரென மாரடைப்பால் இறந்து விட்டதாக வசந்தி கூறி அழுகிறாள். அசோகன் அவளைத் தேற்றித் தான் அவளைத் திருமணம் செய்து கொள்வதாக உரைக்கிறான். அது முடியாதென வசந்தி பதில் கூறுகிறாள். அசோகன், 'நான் நொண்டியாகி விட்டதால் நீ என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்ள முடியாதுதான்' என்று கூறி வருந்துகிறான். அதற்கு வசந்தி, அசோகன் ஒரு கால் இழந்து நிற்கும் காட்சி வீரக் காட்சியாகத் தோன்றுகின்றதென்றும், அவன் காலில் பட்டபுண் 'புண்ணல்ல - அமராபரணம் - வீரச்சின்னம்' என்றும் புகழ்கிறாள். பிறகு ஒருவனுக்கு வாழ்க்கைப்பட்ட பின்பு அசோகனுக்கு மனைவியாகத் தன் மனம் இசையவில்லை என்றும் தான் இனிச் செஞ்சிலுவைச் சங்கத்தில் சேர்ந்து போரில் புண்பட்ட நம் வீரர்களுக்குப் பணிபுரிய விரும்புவதாகச் சொல்கிறாள். அசோகன் அவள் தொண்டுள்ளத்தைப் பாராட்டி விடைபெற்றுச் செல்கிறான்! வசந்தி அவன் சென்ற திசையையே நோக்கிக் கண்ணீர் பெருக்குகிறாள்.

இந்நாடகம் பார்த்தவர் உள்ளங்களில் நாட்டுணர்ச்சியைப் பெருக்கெடுக்குமாறு செய்தது.

குறைகளும் நிறை செய்யும் முறைகளும்

1947-1970 வரை நடைபெற்ற கல்லூரி பயில்முறை நாடகங்கள் இத்தகைய சீரிய கருத்துச் செறிவுள்ளனவாய் விளங்கின. இந்நாடகங்களில் தக்க இடங்களில் மக்களை மகிழ்விக்கும் நகைச் சுவைப் பகுதிகளும் அமைந்திருந்தன. அவற்றில் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தவர்களும் ஓரளவு ஈடுபாட்டுடன் நடித்தார்கள். எனினும் அவர்கள் நடிப்பில் சில குறைகள் காணப்பட்டன.

உரையாடும்போது இருவர் நிற்கும் முறை

மேடையில் இரு நடிகர்கள் நின்று பேசும் போது பொதுவாக இருவருக்கும் இடையே மூன்றடி இடைவெளி இருக்க வேண்டும். அவர்கள் ஒவ்வொருவரின் முகமும் அரங்கினருக்கும் தன்னுடன் உரையாடும் இன்னொரு நடிகருக்கும் தெரியும்படியான கோணத்தில் நிற்க வேண்டும். ஆனால் பயில்முறை நடிகர்கள் இருவர் மிக நெருக்கமாக நிற்கிறார்கள். மேலும் நேரடியாக அரங்கினரை நோக்கியே நிற்கிறார்கள். சிலர் தலைகுனிந்து பேசுகிறார்கள். இவை தவறான முறைகள், ஆனால் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப இம்முறைகள் மாறலாம். சான்றாக கைகுலுக்கும் போது இருவரும் நெருங்கி ஒருவரையொருவர் நேராகப் பார்த்துக் கொள்ளலாம். உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் போது கூட்டத்தினரை நேராக நோக்க வேண்டும்; உணர்ச்சி மேலீட்டால் தலை குனியலாம்.

அரங்கினர்கள் இயல்பாகவே நாடகக் கதையைத் தொடர்ந்து கவனிப்பார்கள். அவர்கள் தம் கவனத்தைத் தொடர்ந்து நாடகக் கதையில் செலுத்துவதற்கு நடிகர்கள் உதவவேண்டும். இதற்காக மேடையில், ஒருவர் உரையாடலைக் கவனிக்க வேண்டிய மற்றொரு நடிகர், வேறு எத்தகையச் செயல்களிலும் ஈடுபடாமல் உரையாடலையே உற்று நோக்குவது போல் நடிக்க வேண்டும். இது கவனிப்பு விதி (Law of attention) எனப்படும். நடிகர்களிடையே உரையாடல் நிகழும் போது அரங்கினரின் பார்வை மேடையில் யார் யார் உரையாடுகிறார்களோ அவரவர்களிடையே மாறி மாறிச் செல்லும். மற்ற நடிகர் யாரிடம் தம் கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டுமோ அவரிடம் செலுத்தாமற் போனால் அரங்கினர் பார்வையும் வேண்டாத இடங்களில் இழுத்துச் செல்லப்படும். அச்சமயங்களில் நடிகர் கவனிப்பு விதியை மேற்கொள்ளாதவராகிறார். பயில்முறை நாடக நடிகர்கள் பலர் இந்தத் கவனிப்பு விதியை மேற்கொள்ளத் தவறுகிறார்கள்.

நாடக அரங்குகளின் அளவிற்கேற்பவும் வசனத்தின் தன்மைக்கேற்பவும் நடிகர்கள் தம் குரலை எடுத்தும் படுத்தும் பேச வேண்டும். பயில்முறை நடிகர்களில் சிலர் தம் குரலை மிக உயர்த்திப் பேசி விடுகிறார்கள். சிலர் சொற்கள் அரங்கினர்க்குத்

தெளிவாகக் கேட்காதபடி குரலை மிகவும் தாழ்த்திப் பேசுகிறார்கள். 'உண்மையில் நான் ஏன் வருந்த வேண்டும் என்பது எனக்குத் தெரியவில்லை' என்ற வசனத்தை உதாரணமாகக் கொள்வோம். இதை நடுத்தரக் குரலில் பேச வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அப்பேச்சு இயற்கையாகத் தோன்றும். மிகவும் உரத்துப் பேசினாலும் அல்லது தாழ்ந்த குரலில் பேசினாலும் இப்பேச்சு இயற்கையாக அமையாது.

இவை போன்ற சில குறைகள் கல்லூரி / பயில்முறை நாடகங்களிலே காணப்படுகின்றன. இத்தகைய குறைபாடுகளை நீக்குதற்கேற்ற பயிற்சிகளை நடிகர்கள் பெற்றால் அவர்கள் நடிக்கும் நாடகங்கள் மேலும் சிறப்புப் பெறும்.

1970க்குப் பின்

1970க்குப் பின் நடைபெற்றுவரும் பயில்முறை நாடகங்களில் பல, வெறும் பொழுது போக்கு நாடகங்களாகவே தோன்றுகின்றன. இக்காலத்தில் கிடைக்கும் உயரிய ஒலி, ஒளி சாதனங்களின் உதவியைக் கொண்டு நடைமுறையில் உள்ள குடும்பம், சமுதாயம், அரசியல் முதலியவைகளை **நகைச்சுவை,** அங்கதம் நிறைந்த உரையாடல்கள் மூலமாகச் சாடும் பல பயில்முறை நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்படுகின்றன. இத்தகைய நாடகங்கள் இக்கால வார இதழ்களில் வரும் கவர்ச்சி தரும் சிறுகதைகள் போல எளிதாக மக்கள் மனத்தைக் கவர்ந்து விடுகின்றன. அத்தகைய நாடகங்கள் வெறும் உரையாடல்களாக இல்லாமல் கதையமைப்போடு நாடக இலக்கணங்களுக்குப் பொருந்தி இருப்பின் அவை கலையழகு கொண்டவையாகத் திகழும். ஆனால், அந்நாடகங்களின் கருத்துக்கள் தற்காலத்துக்கு மட்டும் பொருந்துவனவாக இருந்தால் நாடக அமைப்பு சிறப்பாக இருப்பினும் அவை நிலைபேறுடைய நாடகங்களாக விளங்கா.

நாடகம் எழுதுவது புதினம், சிறுகதை, கவிதை ஆகியவைகளைப் புனைவதை விட மிகக் கடினமானது. இங்கு நாடகம் என்பது என்றும் நிலைத்து நின்று பயன் தரத்தக்க சிறந்த நாடகத்தைக் குறிக்கும்.

நாடக இலக்கணங்களுள் தலையாயது

ஒரு நாடகம் முதல் இடை இறுதி என்ற மூன்று நிலைகளைக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். முதல் நிலையில் பாத்திரங்கள் அறிமுகமும் முரண் (conflict) தொடக்கமும் இருத்தல் வேண்டும். இரண்டாம் நிலையில் முரண் வளர்ச்சியும் உச்சமும் (climax) அமைந்திருக்கும். இறுதிநிலை வீழ்ச்சியும் மடிவும் கொண்டிருக்கும். இதுவே கதைக் கோப்பு (plot) எனப்படும். கதைக்கோப்பில் நிகழ்ச்சிகள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவாய் அமைந்திருக்கும். இக்கதைக் கோப்பு நன்கு அமையின் நாடகம் சிறந்து விளங்கும்.

சிறந்த நாடகம்

நாடகத்தில் மக்களுக்குப் பயன்படும் சீரிய கருத்து இருத்தல் வேண்டும். அக்கருத்து மனிதப் பண்பை உயர்த்துவதாகவோ சமுதாயத்தை உயர்த்துவதாகவோ இருத்தல் வேண்டும். இத்தகைய நல்ல கருத்தை மையமாகக் கொண்டு தரமான கதைக்கோப்புடன் அமையும் நாடகம் கலைப் பொலிவெய்தி மக்களை இன்புறுத்துவதோடு அவர் தம் உள்ளத்தையும் பண்படுத்தும்.

உயர்ந்த கருத்தும், செம்மையான கதைக்கோப்பும் கொண்ட நாடகங்களைச் சில பயில்முறை நாடகக் குழுவினர் தற்காலத்தில் மேடைகளில் நடித்து வருகின்றனர்.

கோவையில் பயில்முறைக் குழுக்களின் நாடகப் போட்டி

கோவையில் மட்டும் இப்போது ஐம்பத்தைந்து பயில் முறை நாடகக் குழுக்கள் உள்ளன. கோவை மாவட்டக் கலை மாமன்றத்தின் சார்பில் சென்ற திசம்பர் மாதம் நாடகப் போட்டி ஒன்று நடந்தது. அப்போட்டியில் இருபது பயில்முறை நாடகக் குழுக்கள் கலந்து கொண்டு இருபது நாடகங்களை அரங்கேற்றின. அவற்றுள் ஆறு சரித்திர நாடகங்கள், மற்ற பதினான்கு நாடகங்களும் சமூக நாடகங்கள். இந்நாடகங்கள் அனைத்தும் ஏழை / பணக்காரர் வேற்றுமை, சாதி வேற்றுமை போன்ற சமுதாயக் குறைபாடுகளை மையக் கருத்தாகக் கொண்டமைந்திருந்தன. இவற்றில் நாடக அமைப்பு நன்றாக இருந்தன; ஆனால் நடிகர்களின் நடிப்பு சிறப்பாக

இருந்ததெனக் கூறுதற்கில்லை. இச்சமூக நாடகங்களுள் நவயுகா ஃபைன் ஆர்ட்ஸ் நடித்த, 'தெருவோரச் சீற்றங்கள்' என்ற நாடகம் பரிசு பெற்றது. எத்தகைய சமுதாய நாடகங்களைப் பொதுவாக, பயில்முறை நாடகக் குழுவினர் இக்காலத்தில் அரங்கேற்றுகின்றனர் என்பதற்குச் சான்றாக அந்நாடகக் கதையைச் சுருக்கிக் கூறுகிறேன்.

இந்நாடகம் ஒரே பின்புலத்தில் (one setting) நடைபெறுகிறது. தேநீர்க் கடைக்காரன் குடிசை - அதன் ஒரு பக்கத்தில்தேநீர்க்கடை - குடிசையை அடுத்து ஒரு நடை பாதை - அதன் ஓர் ஓரத்தில் செருப்பு தைக்கும் ஒருவன் - இன்னொரு ஓரத்தில் குப்பைத் தொட்டி. செருப்பு தைக்கிறவன் முன் நிகழ்ச்சியாக (Flash Back) கதையைச் சொல்கிறான்.

குடிசைப் பகுதியில் ஒரு பிச்சைக்காரி இருக்கிறாள். அவள் மிகவும் ஒழுக்கமுடையவள். அப்பகுதியில் வாழும் குடிகாரன் அவள் கற்பைக் கெடுக்கிறான். தன் கற்பு சிதைந்ததால் பிச்சைக்காரி அக்குடிகாரனையே திருமணம் செய்து கொள்ள முடிவு செய்கிறாள். குடிகாரன் அப்பகுதியில் போக்கிரி. எனவே, போலீசார் அவனைப் பிடித்துச் சென்று சிறையில் அடைகின்றனர். தேநீர்க் கடைக்காரன் அப்பிச்சைக்காரியை அடைய முயற்சி செய்கிறான். ஆனால் அவள் அவனிடம் சிக்காமல் இருக்கிறாள். பத்து மாதங் கழித்து குடிகாரன் சிறையிலிருந்து விடுதலையாகி வருகிறான். பிச்சைக்காரி வயிற்றில் வளர்வது தன் குழந்தை என்று தேநீர்க் கடைக்காரன் குடிகாரனிடம் பொய் கூறுகிறான். அதை உண்மை என்று நம்பி அவன் போய் விடுகிறான். பிச்சைக்காரி குப்பைத் தொட்டி அருகில் குழந்தையைப் பெற்றெடுக்கிறாள். குழந்தை பிறந்ததும் அவள் இறக்கிறாள். ஏழைகள் ஒழுக்கமுடைய வர்களாய் இருந்தாலும் அவர்களைச் சமுதாயம் பொருட் படுத்துவதில்லை என்ற உண்மையை இந்நாடகம் உணர்த்துகிறது.

பரிசு பெற்ற இந்நாடகத்தினின்றும் பரிசுபெறாத ஏனைய நாடகங்களின் தரத்தை உணரலாம்.

கல்லூரிப் போட்டி நாடகங்கள்

கோவை பூ.சா.கோ. பொறியியற் கல்லூரி இவ்வாண்டு பிப்ரவரி 17, 18, 19, 20 ஆம் நாட்களில் தமிழ்நாடு மாநில

அளவில் கல்லூரிகளின் நாடகப் போட்டியை நடத்தியது. போட்டியில் எட்டுக் கல்லூரிகள் கலந்து கொண்டன. அவற்றுள் சென்னையிலிருந்து வந்த கல்லூரிகள், அழகப்ப செட்டியார் தொழில் நுட்பக் கல்லூரி, சட்டக் கல்லூரி, அடையாறிலுள்ள திரைப்படக் கல்லூரி ஆகிய மூன்றாகும். திரைப்படக் கல்லூரி நாடகத்தைத் தவிர மற்ற நாடகங்கள் தரமாக இல்லை. திரைப்படக் கல்லூரி மாணவர்கள் நடிப்புக் கலையையே பாடமாகப் படிப்பதால் அவர்கள் நாடகம் சிறப்பாக அமைந்திருந்தது. மேலும் நடிப்புத் துறைத் தலைவர் அவர்களே அந்நாடகத்தை இயக்கினார். எனவே அந்நாடகம் பரிசு பெற்றதில் வியப்பில்லை.

ஏனைய கல்லூரி நாடகங்கள் மாணவர்களாலேயே கதை, வசனம் எழுதப் பெற்று மாணவச் செயலாளர்களே நாடகங்களின் இயக்குநராக இருந்தனர். அவர்கள் நாடகம் சிறப்பாக அமையாமைக்குக் காரணம் மாணவர்கள் நன்கு பயிற்சி செய்யவில்லை. நாடக அரங்கேற்றத்துக்கு இரண்டு மூன்று நாட்களுக்கு முன்புதான் பயிற்சி செய்யத் தொடங்கினார்கள் என்ற உண்மையை நான் கேட்டறிந்தேன். ஒரு நாடகம் அரங்கேற்றுதற்கு முன்பு குறைந்தது ஒரு மாதமாவது இடையறாமல் நாடகப் பயிற்சி செய்ய வேண்டும். இவ்விடையறாத பயிற்சி பெற்றால்தான் உரையாடல்களையும் நடிப்புக்களையும் தங்குதடையின்றி இயல்பாகப் பேசவும் நடிக்கவும் இயலும்.

கல்லூரி மாணவர்களுக்கும் பயில்முறை நடிகர்களுக்கும் மேடையில் நடிக்க ஆசை மிகுதியாக உள்ளது. ஆசைமட்டும் இருந்தால் போதாது. தணியாத ஆர்வம் (aptitude) இருத்தல் வேண்டும். இவ்வார்வம்தான் நன்கு பயிற்சி பெற ஊக்குவிக்கும்.

இக்கால நாடகப் போக்குகள்

தற்காலப் பயில்முறை நாடகங்களில் காதலனும் காதலியும் பூங்காவில் பாடி ஆடும் காட்சி பெரும்பாலும் தவிர்க்கப்படுகிறது. திரைப்படங்களில் இத்தகையக் காதல் காட்சியை மக்கள் கண்டு இன்புறுகின்றனர். ஆனால் நாடக மேடையில் இக்காட்சி தற்காலத்தில் செயற்கையென சிலரால்

கருதப்படுகிறது. இத்தகைய காட்சி இருப்பதில் தவறில்லை. பாடல் பின்னணியாக இருப்பினும் நடிகர்களின் ஆடல் திறமையை வளர்க்க இக்காட்சி உதவுவதாகும்.

பல நாடகங்களில் இசைக் குழுவினர் நேரடியாக இசைகளை இசைப்பதில்லை. நாடகப் பதிவு செய்த இசைகளே நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது செலவைக் குறைப்பதற்காக மேற்கொள்ளும் முறை. நாடகத்தின் போது நேரடியாக இசைக்கருவிகள் இயங்குவது நாடகத்திற்குச் சிறப்புத் தருவதாகும். இசைக் கருவிகளோடு நாடகம் நிகழ்ந்தால்தான் நடிப்பின் போது அந்தந்த உணர்ச்சிகளுக்கு ஏற்ப இசை ஒலிகளை எழுப்ப இயலும்.

பாத்திரங்களின் தோற்றம் இயற்கையாக இருத்தல் வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடு இலேசான ஒப்பனை மேற்கொள்ளப்படுகிறது. முன்பு போல் ஒப்பனைக்கு அடிப்படையாக முகப்பசையைப் பூசி, பின்பு முகப்பொடியைப் பயன்படுத்தும்முறை பல நாடகங்களில் காணப்படவில்லை. விலையுயர்ந்த பான்ட்ஸ் பவுடரை மட்டும் கொண்டு ஒப்பனை செய்து கொள்கிறார்கள். பல ஆண் பாத்திரங்கள் ஒப்பனை இல்லாமலேயே நடிக்கிறார்கள். நாடகத்தைப் பொருத்தமட்டில் இது பொருத்தமாக எனக்குத் தோன்றவில்லை. இயற்கையாக இருக்க வேண்டும் என்று ஒவ்வொரு கலையையும் தவிர்ப்போமானால் நாளடைவில் பல கலைகளின் வளர்ச்சி குன்றி, மறைந்து போகும். ஒப்பனை தலைசிறந்த கலைகளுள் ஒன்று. அதை மேன்மேலும் வளர்க்க வேண்டியது நம் கடமையாகும்.

வண்ண விளக்குகளைத் தவிர்க்கும் போக்கு இக்காலப் பயில்முறை நாடகங்களில் காணப்படுகின்றன. அவற்றுக்குப் பதிலாகக் குவிஒளி விளக்குகள் (Arc lamp), குழாய் விளக்குகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

நாடக உரையாடல்களில் ஆங்கிலச் சொற்கள் மிகுதியாகக் கலந்து பேசப்படுகின்றன. நடைமுறையில் படித்தவர்கள் ஆங்கிலமும் தமிழும் கலந்து பேசுகிறார்கள். இதுபோலவே நாடகத்தில் பேச்சும் இயற்கையாக இருக்க வேண்டும் என்று கருதப்படுகிறது. நடைமுறையில் நிகழ்வன அனைத்தையும்

நிகழ்வன போலவே காட்டுவது கலையாகாது. அவற்றைச் செம்மைப்படுத்தி அமைப்பதுவே கலை நலஞ்சான்றனவாக விளங்கும். மேலும் நாடகம் கற்றார் கல்லாதார் ஆகிய அனைவரும் கண்டு பயன்பெற வேண்டிய ஒன்று. ஆங்கிலம் கலந்த உரையாடல்களைக் கல்லாதார் புரிந்து கொள்ள முடியாது என்பதை நாம் உணர்தல் வேண்டும். மேலும் ஆங்கிலச் சொற்களுக்கு நிகராக அழகிய தமிழ்ச் சொற்கள் உள்ளபோது ஆங்கிலச் சொற்களைப் பயன்படுத்துவது கலையாகாது; அறமும் ஆகாது.

நடிப்புக் கலை விதிகள்

நடிப்புக் கலைக்குரிய விதிகள் பல உள்ளன. அவற்றைப் பயில்முறை நடிகர்கள் கற்றுக்கொள்வது நல்லது. பல்வேறு உணர்ச்சிகளை இயக்கம் (movement), கை, கால் அசைவுகள் (gestures), முகக்குறிப்பு (facial expression), உரையாடல் ஆகியவற்றின் வாயிலாக வெளிப்படுத்தும் முறைகளை அவ்விதிகளிலிருந்து உணரலாம். நடிகர்கள் மிகவும் நுண்ணறிவு படைத்தவராதல் வேண்டும். அவர்கள் சுறுசுறுப்பினராயும் எதையும் விரைந்து உணரும் ஆற்றல் மிக்கவராயும் நினைவாற்றல் மிகுந்தவராயும் இருத்தல் வேண்டும். இப்பண்புகளை உடையவர் திறமை வாய்ந்த நடிகர்களாக விளங்க முடியும்.

நாடகம் தலைசிறந்த கலை. அதில் இயல், இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், ஒப்பனை போன்ற கலைகளும் இயைந்துள்ளன. இக்கலையைப் பல்கலைக் கொள்கலன் எனலாம். இக்கலைக்கு மக்கள் உள்ளத்தைப் பண்படுத்தும் ஆற்றல் மிகுதியும் உண்டு. இச்சீரிய நாடகக்கலை மேன்மேலும் நன்முறையில் வளர்ச்சியெய்தி நம் சமுதாயத்திற்குப் பயன்படுவதாக!

குழந்தைகள் கற்பதற்குதவும் நாடக ஆக்கங்கள்

திருமதி ஒய்.ஜி. பார்த்தசாரதி, எம்.ஏ.எம்.எட்.
முதல்வர்
பத்மா சேஷாத்திரி பாலபவன் மேனிலைப் பள்ளி
சென்னை - 600 034

முன்னுரை

மனித சமுதாயத்தின் வளர்ச்சி புதிய சிந்தனைகளையும் கண்டுபிடிப்புக்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டே நிகழ்கின்றது. இன்றைய பள்ளிப்படிப்பில் படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கல்விக்குச்சிறப்பிடம் உண்டு என்பது எல்லோரும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ள ஒரு உண்மை. இன்றைய பள்ளிகள் ஒவ்வொரு குழந்தையிடமும் அமைந்துள்ள தனித்த ஆற்றலை வளர்த்தலை நோக்கமாகக் கொள்ள வேண்டும். வேறுபட்ட சிறப்புகளை வெளிக் கொணர்வதில் தனிக்கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டுமேயன்றி ஒரே மாதிரியான பழைய வடிவங்கள், மாதிரிகளை உருவாக்குவதில் கருத்துச் செலுத்த வேண்டியதில்லை. படைப்பாற்றலை வளர்க்கும் கல்வி ஒருவனை உயர்த்தும் ஆற்றல் வாய்ந்தது. தனிப்பட்ட முறையில் பயிற்சி தருவதிலும் தனிப்பட்ட புது முயற்சிகளை மேற்கொள்வதிலும் மாணவர்கள் அவர்களாகவே கற்றுக் கொள்ள வாய்ப்பு அளிப்பதிலும் நமது பள்ளிகள் கருத்துச் செலுத்த வேண்டும். பொருட்களைப் பயன்படுத்துவதில் புதிய வழிகாண குழந்தைகளுக்கு வாய்ப்பு அளிக்க வேண்டும். அவர்கள் தனித்துவத்தை வெளிப்படுத்த உரிமை வழங்கப்படுமாயின் அவர்கள் நுகர்ச்சியறிவு விரைந்து வளர்வதோடு கலைப்படைப்பாற்றலின் துணையால் அவர்களின் உணர்ச்சிகளும் சீர் பெறும்.

உண்மைகளின் இடையே உள்ள உறவுகளைக் குழந்தைகள் காணப் பழக வேண்டும். அண்டவெளியில் படைக்கப்பட்டுள்ள பொருள்களிடையே உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் கணித்தறியும் திறமையும் அவர்கள் பெற வேண்டும். உலகவரையறைகளை ஆராய்ந்து உண்மையறி வதோடு பிரச்னைகளுக்குத் தீர்வு காணவும் ஆற்றல் பெற

வேண்டும். ஆராய்ச்சியின் பாற்பட்ட சோதனைகள் வாயிலாக ஓவியம், இசை, கைவினைத் தொழில், நாடகம் முதலியன படைப்பாற்றலை ஊக்குவிக்கலாம். இவைகளோடு குழந்தைகள் இனிய அன்பான சூழலில் பயிற்றுவிக்கப்படின் சிறந்த பயன்பாடுகளைப் பெறுதல் கூடும்.

உலகம் இன்று பரபரப்பான மாற்றங்களின் எல்லையில் எல்லாத் துறைகளிலும் புதுநோக்கோடு செயல்படுகிறது. கல்வித்துறையிலும் தவிர்க்கமுடியாத பெருமாற்றங்கள் நிகழ்ந்தே ஆக வேண்டிய காலம் வந்துவிட்டது. புதிய சூழலுக்கு ஏற்ற புதிய பார்வையும் காலத்திற்கேற்ற கல்வியை அவாவி நிற்கின்றது. தத்துவக் கோட்பாடுகளின் விளைவாகத் தோன்றி, உளவியல் நெறியால் வளர்க்கப்பட்டு சமுதாய நோக்குடையதாகக் கருதப்படுவதே கல்வி என்ற கோட்பாடு இன்று சிறப்புப் பெற்றுள்ளது. பயன்பாட்டு அறிவியல் என்ற நிலையில் இன்று கல்வி சமுதாயப் போக்குகளைப் பிரதிபலிப்பதோடு மாற்றங்களையும் காண வேண்டிய நிலையில் உள்ளது. கல்வியாளர்களால் புறக்கணிக்க முடியாத புதிய முழுமையான ஒரு கல்விக் கோட்பாடு இன்றைய அவசரத் தேவையாகும்.

நாடகத்தைக் கற்பித்தலுக்குக் கருவியாகப் பயன்படுத்துதல்

கல்வியைப் பயிற்றுவிப்பதில் நாடகம் ஒரு சாதனம் என்பது இன்று அனைவரும் ஏற்றுக்கொண்ட ஒரு கொள்கையாகிவிட்டது. முன்பே எழுதப்பட்டு வழக்கில் உள்ள நாடகங்களை விட அவ்வப்போது நடிகர்களே தேவைக்கேற்பப் படைத்துக் கொண்டு நடிக்கும் நாடகங்கள் இவ்வகையில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. பள்ளி ஆசிரியர்கள் இதனைக் கொள்கையளவில் கொண்டாலும் அவ்வப்போது அவ்வாறு நாடகங்களைப் படைத்துக் கொண்டு நடிப்பது முதலில் முடியுமா என ஐயம் கொள்ளலாம். இதுபோல சந்தேகப்படும் ஆசிரியர்களுக்கு அத்தகைய நாடகங்களை அவ்வப்போது படைத்துக் கொள்வதற்கு உதவியாகவே அந்த நாடக முறை மூன்று பகுதிகளாக அமைத்துக் கொள்ளப்பட வேண்டும் என வழிகாட்டப்பட்டுள்ளது.

அவையாவன: மௌன இயக்கம்
போலச் செய்தல்
மேடைப் படைப்புக்கள்

இவை யொன்றையொன்று சார்ந்து செயல்படுவனவாக அமைதல் இன்றியமையாதது. இத்தகைய சார்ந்து உருவாக்கம் செய்தல் ஒரு குறிப்பிட்ட காலக்கட்டத்தில் நாடகம் எவ்வாறு உருவாகிறது என்பதனைக் காட்டுவதோடு தனிப்பட்ட படிப்பினையாகவும் அமையும். இதன் அடிப்படை அமைப்பை ஆராயின் அந்த மேடைப் படைப்பின் தன்மை தெளிவாகும்.

இயக்கமும் போலச் செய்தலும்

மேடையில் நம்பிக்கையோடு நிற்க வேண்டுமானால் உடலியக்கத்தைக் கட்டுப்பாட்டில் வைத்துப் பழக வேண்டும். இது யாரும் கற்றுக் கொடுத்து வருவதன்று. சொந்த முயற்சியினாலும் பயிற்சியினாலும் கைவரக்கூடிய ஒன்றாகும். கூச்சமும் பயமும் இருக்கும் போது இயல்பான உடலியக்கம் சாத்தியமில்லை. பேச்சும் ஒருவகையில் உடலியக்கமே. கூச்சம் உடையவர்கள் பேச்சும் இயல்பாக அமையாது. அச்சமும் கூச்சமும் விலகினால் உடல் நமது மனோபாவத்திற்கு ஏற்ப ஆடும். சூழலுக்கேற்ற சொற்களை யும் கற்பனை செய்து பேசி விடலாம். ஊமை நாடகங்களிலும் வேடிக்கைக் கூத்துக்களிலும் நடிக்கும் குழந்தைகள் மனதில் நாம் நம்பிக்கையை வளர்த்துவிட முடியும்.

அப்போது அவர்கள் தாங்களாகவே கற்பனைவளமிக்க பேச்சுக்களைப் படைக்கும் ஆற்றல் பெற்று விடுவார்கள்.

நாடகத்தின் அடித்தளங்கள்

எந்த வயதிலும் குழந்தைகளை மேடையில் ஏற்றி வைக்கலாம். ஏற்கும் பாத்திரங்கள் வேண்டுமானால் வயதைப் பொறுத்து வேறுபடலாமேயன்றி மேடையில் கற்றுக் கொள்ளும் பாங்கு எல்லா வயதினருக்கும் ஒன்று போலவே அமையும். எத்தனை நேரம் இது போன்ற மேடை நாடகங் களில் குழந்தைகளால் தாக்குப் பிடிக்க முடியும் என்பது குழந்தைகள் பெற்றுள்ள அனுபவத்தைப் பொறுத்ததேயன்றி அவர்கள் வயதைப் பொறுத்ததில்லை.

அவர்களுக்கு எது உற்சாகத்தையும் மகிழ்ச்சியையும் ஊட்டக்கூடியது என்பதை அறிந்து அதை மனதில் கொண்டு திட்டமிட்டால் நாடகம் படிப்படியாக வளர்ந்து அதன் ஒவ்வொரு பகுதியும் தானே சீர்பெற்று முழு உருவம் பெறும். உங்கள் வகுப்பில் உள்ளவர் இசையிலும் நாட்டியத்திலும் ஆர்வம் உடையவர்களானால் இசை நாடகங்களை உருவாக்குங்கள். விளையாட்டில் ஆர்வம் உடையவர் களானால் ஓடியாடும் காட்சிகள் இடம் பெறும் நாடகங்களை அமையுங்கள். வெட்கமும் அச்சமும் கொள்ளும் இயல்புடையவர்களானால் அவர்களுக்கு ஏற்றது ஊமை நாடகங்களேயாம். எந்த வகை நாடகமாயினும் அவர்கள் மனதில் நம்பிக்கை ஊட்டி அவர்கள் உடலியக்கத்தை வழிக்குக் கொண்டு வருவதே உங்கள் கருத்தாயிருக்க வேண்டும்.

பெரியவர்கள் பாத்திரங்களில் நடித்தல்

பெரியவர்களின் பாத்திரங்களை ஏற்றலை குழந்தைகள் விரும்புவார்கள். அப்பா, அம்மா, ஆசிரியர் போன்ற பாத்திரங்களில் அவர்களே தங்கள் நடிப்புத் திறமையைக் கட்டுவதை நீங்கள் பார்த்திருக்கலாம்.

விலங்கு வேடந்தாங்கல்

விலங்குகளைப் பார்த்து ரசிக்கும் குழந்தைகள் அவைகளைப் போலக் கத்தவும் நடிக்கவும் முயல்வார்கள். தவழ்ந்து குரைக்கவோ உறுமவோ செய்வார்கள். நீங்களும் அவர்களோடு இச்செயலில் பங்கு கொண்டு அவர்கள் ஆர்வத்தை வளர்க்கலாம். நாய்போல் நடிப்பவனைப் பார்த்து வேறு புது விலங்குகளைப் போல நடிக்கும்படி ஊக்கம் தரலாம். விலங்குக் காட்சிச் சாலைக்கு அவர்களை அழைத்துச் சென்றால் பல புதிய விலங்குகளைப் பற்றி அவர்கள் புரிந்து கொள்வார்கள்.

பாத்திர மாற்றங்கள்

நீங்கள் குழந்தையாக இருந்து கொண்டு அவர்களை ஆசிரியரிடத்தில் அமர்த்தினால் அவர்கள் மிகவும் மகிழ்வார்கள். ஒரு ஆசிரியனின் நடத்தை பற்றிக் குழந்தைகள் கொண்டிருக்கும் எண்ணத்தைப் புரிந்து கொள்ள இது உதவும்.

வேறு பாத்திரங்களாதல்

அன்றாட வாழ்க்கையில் அவர்கள் எதிர்ப்படும் டாக்டர், நர்ஸ், காவலர்கள், மாட்டுக்காரன் போன்ற பாத்திரங்களோடு இன்றைய புது உலகளாவிய பயணியாகக் கூட பாத்திரமேற்பதை அவர்கள் விரும்புவார்கள். மாட்டுக்காரனின் உருமாலை, கிழிந்த பை, கைத்தடி, தெர்மாமீட்டர் போன்ற சின்னஞ்சிறு சாதனங்கள் அவர்கள் வேடத்திற்கு மேலும் பொலிவூட்டும். டாக்டரின் கைப்பெட்டியோ விண்வெளி வீரரின் சிறப்பு உடைகளோ இல்லாமல் கூட குழந்தைகள் தங்கள் கற்பனையாற்றலாலேயே நடிப்பாற்றலை வெளிப்படுத்தலாம்.

ஆடை அணிகள்

பழைய துணிமணி, தொப்பி, காலணி போன்றவற்றை இந்த வேடங்களுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். இத்தகைய மாறுபட்ட ஆடைகளில் வேடமிட்டு வகுப்பினர் முன் முதலில் தோன்றலாம்.

நடித்துக்காட்டல்

எல்லோருக்கும் தெரிந்த ஒரு குழந்தைகள் கதையை நடித்துக் காட்டி வகுப்புக்குச் சொல்லலாம். அந்தக் கதையின் நாடாப்பதிவு இருக்குமாயின் அதனை வகுப்பில் ஒலிபரப்பும் போது நீங்களும் மாணவர்களும் ஆளுக்கொரு பாத்திரம் ஏற்று கதைக்கேற்ப மௌனமாக நடிக்கலாம்.

கையால் இயக்கும் பொம்மலாட்டம்

பொம்மை ஒன்றினைச் செய்து அதற்கேற்ற கதையொன் றினை குழந்தைகளையே தயாரிக்கும்படிச் செய்யலாம். முன்பே தெரிந்த கதைகளையும் பயன்படுத்தலாம். பொம்மை யோடு கூடக் குழந்தைகளும் நடிக்கலாம்.

இசைக்கேற்ற ஆடல்

குழந்தைகள் இசையில் லயிப்பவர்கள்.பல்வகைப் பாடல்களை இசைத்தட்டுக்களைப் போட்டு அதன் லயத்திற்கேற்ப அவர்களை ஆடச் செய்யலாம். அணிவகுப்பு இசைக்கேற்ப அணிவகுத்து நடக்கச் செய்யலாம். தாண்டுதல்,

குதித்தல் போன்ற உடலியக்க விளையாட்டுகளில் மாறி மாறி ஈடுபடும்படிச் செய்யலாம்.

இசைத்தட்டின் ஒலியினைக் குறைத்தும் கூட்டியும் காட்டிக் குரலின் தன்மை பற்றி விளக்குவதோடு பல லயங்களுடைய இசையால் லயக் கட்டுப்பாடு பற்றியும் தெளிவுபடுத்தலாம். கைதட்டியோ குச்சிகளைக் கொண்டு அடித்தோ அவர்கள் உடல் இசை லயத்தோடு இயங்க வாய்ப்பு ஏற்படுத்தலாம்.

ஒருங்கிணைந்து செயல்படும் பழக்கத்தைக் குழந்தைகளிடம் வளர்க்க இசையினைக் கேட்டு மகிழ்தல், விளையாட்டு, விடுகதை நிகழ்ச்சிகள் போன்றவைகளில் அவர்களை ஈடுபடுத்தலாம். இசைக்கேற்ப முகபாவங்களை வெளிப்படுத்தப் பழக்கலாம். ஒரு சொல்லின் முக பாவத்தை குழுவாக அனைவரும் ஒருங்கே வெளிப்படுத்துவதில் இப்பயிற்சி தொடங்கலாம். பின்னர் சிறு சிறு குழக்களாகப் பிரிந்து ஒரு உதவி மேற்பார்வையாளரின் கீழ் பயிற்சியைத் தொடரலாம்.

விலங்குகள் போல் நடித்தல், புகைவண்டி, விமானம் போன்ற வாகனங்கள் போல் இயங்கல், வயலின், நாகசுரம் போன்ற இசைக் கருவிகளை வாசிப்பது போலப் பாவனை செய்தல் ஆகியவற்றில் குழந்தைகளுக்கு ஈடுபாடு அதிகம். பயணம் புறப்படுபவர்போல் நடித்தல், குழந்தை இசைப்பாடல்களைப் பாடுதல், காக்கை, குருவி பற்றிய கதைகளைச் சொல்லுதல் ஆகியவையும் அவர்களுக்குப் பிடித்த விளையாட்டுக்களே. இந்த நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பொருத்தமான இசைத் தட்டுகளை தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்தினால் நிகழ்ச்சி மேலும் சிறப்படையும்.

அவ்வப்போது படைத்துக் கொள்ளுதல்

படைத்துக் கொள்ளுதலின் வளர்ச்சியை மதிப்பிட்டு எந்த அடிப்படையில் நிகழ்ச்சிகளை அமைக்கலாம் எனத் தெளியலாம். இயக்க நிகழ்ச்சிகள் குழந்தைகளின் ஆற்றலை முதலில் சீர்ப்படுத்தி அவர்களை மௌன நாடகங்களில் பாத்திரமேற்கத் தயாராக்குகின்றன. மௌன நாடகங்களில் பயிற்சி பெற்ற பின்னர் மேடையில் நடிக்கும் போதே

படைத்துக் கொள்ளும் திறனை அவர்கள் பெறுவார்கள். இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளால் நாடகத்திற்குரிய வசனங்களைக் குழந்தைகள் சமயத்திற்கேற்ப தாங்களே கற்பனை செய்து பேசக் கற்றுக் கொள்கின்றனர். அவர்களுக்கு முதலில் வழங்கப்படும் கதைக்கரு அவர்களின் கற்பனையை ஊக்குவதாகவும் இயல்பாகவே வசனங்களை அமைத்துக் கொள்வதாகவும் அமைதல் வேண்டும். இதனை முழுவதுமாகக் குழந்தைகள் பொறுப்பில் விட்டு விடாமல் அவ்வப்போது ஆசிரியர்கள் அவர்களுக்கு மேடை உத்திகளை விளக்கி ஓரளவுக்கு வழி காட்டலாம்.

ஒரு வகுப்பில் உள்ள குழந்தைகளுக்கு முன்பு இது போல மேடையில் தாமாகவே பேசி நடிக்கும் பழக்கம் இல்லா திருக்கலாம். இதனால் அவர்கள் நாடகங்களிடையே ஏற்படும் சிறு குறைபாடுகளைப் பொருட்படுத்த வேண்டியதில்லை. போகப் போக எந்தச் சமயத்தில் எப்படிப்பட்ட வசனம் பேசவேண்டும் என்பதனை அவர்கள் பயிற்சியின் வழியாகப் பெற முடியும். குறை காணும் போது ஆசிரியர் இடையில் குறுக்கிடாமல் இருந்து தாமாகவே திருத்திக் கொள்ள உதவலாம் (இயல்பாகப் பேசுவது கற்றுத்தந்து வருவதன்று). கதைக்கேற்பப் பேசினால் நாடகம் சுவையுடையதாகும் என்பதனை அவர்களே விரைவில் தெரிந்து கொள்வார்கள். தொலைக்காட்சி நாடகங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு இருப்பதால் அவர்கள் அந்த நாடகங்களில் வருவது போல நடிக்கவும் பேசவும் கற்றுக் கொள்ள வாய்ப்புண்டு. வகுப்பறைக் காட்சி போன்றவற்றில் வசனம் இன்றியமையாத கூறு என்பதனையும் உணரவேண்டும். வளர்ந்தவர்களுக்கான நாடகத்தில் மேடை ஒரு இன்றியமையாத கூறு. ஒவ்வொரு காட்சி முடிவிலும் தொடக்கத்திலும் திரையை விடுதலும் விலக்குதலும் மேடை நாடகத்திற்குத் தேவையேயன்றி இது போன்ற குழந்தைகள் நாடகத்திற்குத் தேவையற்றதாகும். இந்த வசதி இருந்தாலும் குழந்தைகள் அவ்வப்போது பேசி நடிக்கும் நாடகத்தில் அதைப் பயன்படுத்தத் தேவையில்லை. அவ்வாறு பயன்படுத்ததுவது தவறு ஆகும். பார்வையாளர்கள் முன்னிலையிலேயே எப்போதும் நாடகங்கள் நடத்தப்பட வேண்டும் என்ற கொள்கை இதுபோன்ற குழந்தைகள்

நாடகங்களுக்குப் பொருந்தாது. வேண்டுமானால் வகுப்பில் உள்ள மற்ற மாணவர்கள் மட்டும் பார்வையாளர்களாக இருக்கலாம். ஆனால் ஒரு நாடகப்படைப்பின் முயற்சியில் தவிர்க்கமுடியாத விளைவு இதுதான் என்பதை மாணவர்கள் அறிந்து கொள்ள இடந்தரலாகாது. இதுபோன்ற உத்தியைக் கையாளுவதால் நாடகக்குழுவினர் கூச்சமில்லாமல் தங்கள் முழுத்திறமையினையும் வெளிப்படுத்த வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஒரு குழுவிற்கு முழு உரிமை தந்து இப்படித் தனியே செயல்பட விட்டுவிடுவது அவர்கள் தன்னம் பிக்கையை வளர்க்கவும் இயல்பான வசனங்களைக் கற்பனை செய்து பேசவும் வாய்ப்பினை ஏற்படுத்தலாம்.

இதுபோன்ற நாடகங்களைப் பார்வையாளர்கள் முன்னிலையில் நடத்தத் தேவையில்லை என வற்புறுத்திக் கூற வேறு காரணங்களும் உள. புற உலக நடப்புக்களைக் கூர்ந்து பார்க்கும் இயல்புடைய குழந்தைகளின் போக்கு, பார்வை யார்களின் விருப்பு வெறுப்பு உணர்வு வெளிப்பாடு களுக்கேற்ப மாற்றம் பெறக் கூடுமாதலால் அவர்களுடைய தனித்தன்மை வெளிப்படாமலேயே பட்டுப் போகலாம். நாலுபேரோடு பழகியறியாத குழந்தைகள் வசனங்களை மறக்கவும் தடுமாறவும் கூடும்.

சில குழந்தைகள் நாலுபேருக்கு முன்பு தங்கள் திறமைகளைக் காட்ட விரும்பலாம். மேற்சொன்ன குறைபாடுகள் நிகழாமல் பார்த்துக் கொள்ள ஆசிரியர்களால் முடியுமானால் அத்தகையக் குழந்தைகளின் விருப்பத்தை நிறைவேற்றி வைப்பதில் தவறில்லை. நிகழ்ச்சி நிறைவாக அமைய, பார்வையாளர்களிலிருந்து, தாங்கள் வேறுபட்ட வர்கள் எனக் குழந்தைகள் உணராதவண்ணம் ஒரு குடும்பச் சூழல் நிலவச் செய்யலாம். உயர்ந்த மேடை, மேடை முன் இடைவெளி பரப்பு ஆகியவற்றைத் தவிர்ப்பது இச்சூழலுக்கு உதவுவனவாகும்.

நான்கைந்து குழுக்கள் நாடக ஆக்கல் பயிற்சியில் ஈடுபட்டிருக்கும்போது அதில் ஒரு குழுவினர் தங்கள் நாடகத்தைப் பார்வையாளர்கள் முன் நடத்த விரும்பினால் பார்வையாளர்களை அக்குழுவினரைச்சுற்றி வட்டமாக அமரச் செய்து அவர்களை நடித்துக் காட்டச் சொல்லலாம். இவ்வாறு

அமருவதால் வேறுபாட்டு உணர்ச்சி மறைந்து நடிப்பவர்கள் பார்வையாளர்களின் கூட்டத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக உணர வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது. இந்த நிகழ்ச்சிகளின் போது நடிப்பவர்கள் பார்வையாளர் கூட்டத்தில் புகுந்து கலந்து போகவும் வரவும் வாய்ப்பு ஏற்படுவதால் ஒருமையுணர்ச்சி மேலோங்க அச்செயல்களும் வாய்ப்பாக அமைகின்றன.

நிகழ்ச்சிகள் குழந்தைகளின் தனிப்பட்ட வளர்ச்சி, தகுதி ஆகியவற்றை மதிப்பிட ஆசிரியர்களுக்குத் துணை செய்யலாம். இதை மட்டும் குழந்தைகளின் திறமையை மதிப்பிடும் ஒரு அளவுகோலாகக் கொள்ளாமல் அவர்களோடு தனிப்பட்ட முறையில் பேசிப் பழகியும் அவர்கள் கதை சொல்வதைக் கேட்டும் அவர்கள் தகுதியை மதிப்பிடலாம். குழந்தைகள் கதையைக் கற்பனை செய்து கூறும்போது அதில் ஆர்வங்காட்டி அவர்களோடு சமமாக அமர்ந்து கேட்பதால் அவர்கள் தங்கள் கூச்சத்தைவிட்டுச் சிறப்பாகக் கற்பனை செய்து கதை சொல்வார்கள். குழந்தைகள் அருகே நின்று அவர்கள் சொல்வதைக் கேட்கும்போது ஆசிரியரின் முகம் பார்த்துச் சொல்லும் ஆவலில் அவர்கள் தலையைப் பின்னே சாய்த்து மேல் நோக்கி நிமிர்ந்து சிரமப்பட வேண்டியவர்களா கிறார்கள். நாடக நிகழ்ச்சிகளால் குழந்தைகள் அடையும் பயனை மற்ற பாடங்களைக் கற்பிக்கும்போது நீங்களே காண வாய்ப்பு ஏற்படும். அரங்கங்கள், விளையாட்டுத்திடல், வகுப்பறை ஆகியவற்றைக் குழந்தைகள் நாடகப் பயிற்சிக்காகப் பயன்படுத்தும்போது அவர்கள் மூலை முடுக்குகளில் ஒதுங்கிவிடாமல் பார்த்துக் கொள்வதோடு,கிடைக்கும் இடம் முழுவதையும் எப்படிப் பயன்படுத்துவது என்பதனையும் சொல்லித் தரவேண்டும். குழந்தைகள் இயல்பாக இதனைச் செய்யமாட்டார்கள். குழந்தைகள் வெட்கத்தால் மேஜை நாற்காலி முதலியவற்றின் மறைவில் ஒதுங்கிக் கொள்ளவே பார்ப்பார்கள். இவைகளை நீங்கள் கவனியாது போனால் மிகச் சிறந்த நடிப்பெல்லாம் பியானோவின் மறைவிலேயே நடிக்கப்பட்டு விடும். ஒரு குழந்தையின் தன்னம்பிக்கையின் உண்மையான வெளிபாடு அது வெட்டவெளியில் நடிப்பதற்குக் கூச்சப்படாமல் இருப்பதே ஆகும். ஆடை அணிகள் வகுப்பறைக்குரிய மேஜை நாற்காலிகள்

முதலானவையே நாடகத்திற்கு உதவும் பொருளாக இருக்கலாம். அதிகப்படியான பொருள்கள் அவர்கள் கவனத்தை நாடகத்திலிருந்து அந்தப் பொருகளின்பால் ஈர்த்துவிடக் கூடும். உதாரணமாக கோட்டை என்ற அமைப்புக்கு முப்பது நாற்காலிகளைக் கொடுத்தால் குழந்தைகள் தங்கள் திறமையைக் கோட்டை கட்டுவதில் ஈடுபடுத்திக் கோட்டையில் நடக்கும் கதை என்ன என்பதில் கருத்துச் செலுத்தாமல் கோட்டைவிட்டுவிடுவார்கள். சில நாடகக் கதைகளுக்கு நிறைய மேசை நாற்காலிகள் தேவைப்படும். எனவே தாரளமாகத் தட்டுமுட்டுச் சாமான்களை வழங்கத் தேவையில்லை. இவை கதைப் போக்கில் நாட்டம் செலுத்துவதில் முட்டுக்கட்டையாகவே அமையும். பளபளப்பான உடைகளில் விருப்பமுடைய குழந்தைகளைத் திருப்திப்படுத்த அவ்வப்போது ஒரிரு ஆடையணிகள் அணிவதை அனுமதிப்பதோடு நிறுத்திக் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

குழுவினர் எண்ணிக்கை

இது நீங்கள் கற்றுத் தர எடுத்துக்கொள்ளும் பாடத்திற்கேற்ப அமையும். நீங்கள் வகுப்பில் சொன்ன கதையை நாடகமாக நடிப்பதாயின் வகுப்பு முழுவதுமே பங்கு பெறலாம். குறிப்பிட்ட ஒரு நிகழ்ச்சியையோ அல்லது ஒரு பொருளையோ சித்தரிக்கும் நாடகமாயின் ஆறு பேருக்கு மேற்படாத சிறு குழுவே போதுமானதாகும். முன்னதில் கதை முன்பே தெரிந்துவிடுவதால் பலர் சேர்ந்து நடிப்பதில் குழப்பமேற்பட வாய்ப்பில்லை. சிறு நிகழ்ச்சிகள் குழந்தைகளின் கற்பனையால் படைக்கப்படுவதால் சிறு குழுவினராக இருந்தால்தான் அவர்களிடையே ஒருங்கிணைப்புக்கு வாய்ப்புண்டு. சிறுவர்களும் சிறுமிகளும் சேர்ந்து நடிப்பதைப் பற்றி ஆசிரியர்களே சூழலுக்கேற்ப முடிவு செய்ய வேண்டும். அவர்கள் விருப்பத்திற்கு மாறாகச் சிறுவர் சிறுமியர்களை இணைந்து நடிக்கும்படி வற்புறுத்து வதால் தொல்லைகளே விளையலாம். சிலவகை நாடகங் களைச் சிறுவர் தனித்துச் செய்வதே சிறந்ததெனினும் அவர்களை இணைந்து ஒன்றாக நடிக்கப் பழக்குவதே குறிக்கோளாக இருக்க வேண்டும்.

நாடகத்தின் அளவு

பார்வையாளர்களுக்கு முன் நடத்தப்படாத நாடகங்கள் குழந்தைகளின் விளையாட்டுப்போல அவர்கள் விருப்பப்படி எப்பொழுது வேண்டுமானாலும் முடித்துக் கொள்ளும்படியாக அமையலாம். வகுப்பு மாணவர்களின் முன் நடிக்கும்போது அதிக நேரம் நீட்டிக்கத் தேவையில்லை. ஒரு குறிப்பிட்ட கட்டத்தில் முடித்தே ஆக வேண்டிய நாடகக்கதைகள் சில சமயங்களில் குழந்தைகள் கவனத்தைக் கவரலாம். அனுபவம் பெறப் பெற குழந்தைகள் அவர்களாகவே இத்தகைய கதைகளையே தேர்ந்தெடுப்பர். அத்தகைய திறமையை அவர்கள் பெறும்வரை ஆசிரியர் ஒரு கட்டத்தில் நாடகத்தை முடிக்கும்படிச் செய்ய வேண்டும். சிறு குழுவினர் நாடகங்கள் 12 மணித்துளிகளோ அல்லது வசனங்கள் சிறப்பாக அமையுமானால் சற்றுக் கூடுதலான நேரத்திற்கோ நடக்கலாம். நாடகம் எப்படி முன்னேறுகின்றது என்பதனை ஆசிரியர் மதிப்பிட்டபடி இருக்கவேண்டும். பார்வையாளர்களின் ஆர்வம் குன்றும்போதும் நாடகத்தை முடிவுக்கு கொண்டு வருவதே நல்லது.

மொழியும் உரையாடலும்

குழந்தைகள் தங்கள் தாய்மொழியில் பேசி நடிப்பதே நல்லதும் மேற்கொள்ள வேண்டியதுமாகும். வழக்கமான பேச்சு மொழியே தொடக்கத்தில் அவர்கள் கூச்சவுணர் வினைப் போக்கி இயல்பான நடிப்பை மேற்கொள்ளத் துணைசெய்யும். செயற்கையான வசனங்களைக் குழந்தைகள் மீது திணித்து மனப்பாடம் செய்து ஒப்புவிக்கச் செய்யும்போது அது எழுதி நடிக்கப்படும் நாடகமாக மாறி மேடையில் நடிக்கும்போதே உருவாக்கிக் கொள்ளும் நாடகம் என்ற சிறப்பை இழந்துவிடுகின்றது. குழந்தைகள் மகிழ்ச்சியாக இருப்பது மிகவும் நல்லது. அவர்கள் மகிழ்ச்சியாக இருப்பார்களானால் அவர்கள் எளிதாகவும் அமைதியாகவும் மொழியறிவுக் கைவரப்பெற்று 'நன்றாகப் பேசக் கற்றுக் கொள்வார்கள். இது போன்ற வேளைகளில் ஆசிரியர் குழந்தைகளின் வசனங்களில் குறை காண்பதைத் தவிர்ப்பது நலம்.

சிறு குழுக்கள் உருவாக்கிக் கெள்வதற்கேற்ற சில நாடகச் சூழல்கள்

1. இரண்டு திருடர்கள் மழைபெய்யும் இரவில் சைக்கிளில் திருட்டுக்குப் புறப்படுகின்றனர். ஒரு பாழடைந்த வீட்டைக் கொள்ளையிட நினைத்துத் தங்கள் சைக்கிளை மறைத்து வைத்துவிட்டு அந்த வீட்டின் கதவுகளை உடைத்து உள்ளே நுழைகின்றனர். உள்ளே நுழைந்த அவர்கள் திகைப்படைந்தவர்களாகச் சுற்றும் முற்றும் தேடுகின்றனர். அப்போது சில பிசாசுகள் வெளிப்படுகின்றன. திருடர்கள் பீரோவை உடைக்கும் போது பிசாசுகள் அவர்களைப் பயமுறுத்தி, தங்கள் அடிமைகளாக்கி அவர்களைத் தங்களுக்கு உணவு தயாரித்துப் பரிமாறும்படி கட்டளையிடுகின்றன.

2. இரண்டு பெண்கள் காட்டில் வழி தவறி அலைகின்றனர். பனி பெய்யத் தொடங்கி இருட்டும் ஆகிவிடுகின்றது. அவர்கள் முட்டி மோதி கடைசியில் ஒரு வெற்றிடத்தை அடையும்போது அங்கே சூனியக்காரிகளின் பள்ளி நடந்து கொண்டிருப்பதைக் கண்டு திகைப்படை கின்றனர். தலைமைச் சூனியக்காரி மற்றவர்களுக்கு மயக்கும் வித்தையைச் சொல்லிக் கொடுத்துக் கொண்டிருக்கிறாள். ஒரு சூன்யக்காரி தூங்கி விழிக்கிறாள். சற்று நேரத்திற்குப் பின் அந்தப் பெண்களில் ஒருத்தி தும்மிவிடவும் சூன்யக்காரிகள் அவர்கள் இருப்பதைக் கண்டுகொள்கின்றனர். அவர்களை என்ன செய்வது என்று சூன்யக்காரிகள் யோசிக்கும் போது ஒரு சூன்யக்காரி இரவு உணவாகச் சமைத்து சாப்பிட்டு விடலாம் என யோசனை கூறுகிறாள். அவைகள் இப்படி விவாதத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும்போது அந்தப் பெண்கள் மயக்கும் வித்தை பற்றிய புத்தகத்தைப் பார்க்கின்றனர். அதன் உதவியால் அவர்கள் சூன்யக்காரிகளிடமிருந்து தப்புகின்றனர்.

முழு வகுப்பிற்கான தகுந்த கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்த பிறகு பின்வரும் முறைகளில் அவற்றை நாடகமாக உருவாக்கச் சொல்லித் தரலாம்.

1. கதையினை முதலில் வகுப்புக்கு படித்துக் காட்டவும்.
2. குழந்தைகளுக்குக் கதை புரிந்ததா என்பதனைச் சில கேள்விகள் கேட்டு உறுதி செய்து கொள்ளுங்கள்.
3. யார் யாருக்கு எந்த எந்தப் பாத்திரம் என்பதனை முடிவு செய்யுங்கள்.
4. கதை நிகழிடம் பற்றிய விளக்கம் கூறி அதற்கு எந்த மரச் சாமான்களைப் பயன்படுத்தலாம் எனக் கூறுங்கள்.
5. குழந்தைகளை உரிய இடத்தில் நிறுத்தி நாடகத்தைத் தொடங்கலாம்.
6. அவர்களே நாடகத்தைத் தொடர விட்டு விடுங்கள்.
7. முதல் ஒத்திகைக்குப் பிறகு மேற்கொள்ள வேண்டிய மாற்றங்கள் பற்றிக் குழந்தைகளின் கருத்துக்களைக் கேட்டறியுங்கள். விட்டுப்போன கதைப்பகுதிகளைப் பற்றியும் அவர்களுக்கு எடுத்துக் கூறலாம்.
8. மீண்டும் ஒரு முறை நாடகத்தை நடத்துங்கள்.

முடிவுரை

நாடகத்தின் உருவாக்க நடைமுறைகளே குழந்தைகளின் வளர்ச்சிக்குத் துணைசெய்வதாகும். கல்வியின் எல்லா நிலைகளிலும் அதற்கு ஒரு இடம் உண்டு. குழந்தைகள் தங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்த வாய்ப்பு ஏற்படுத்தி அவர்கள் ஆளுமையை வளர்க்க இத்தகைய நாடக உருவாக்கங்கள் உதவுகின்றன. கற்பனைப் பாத்திரங்களாகவோ உண்மையில் வாழ்ந்த மனிதர்களாகவோ தன்னைப் பாவித்துக் கொள்வதாலும் பல்வேறு புதிய சூழல்களின் எல்லைகளைத் தொட்டுத் தன் அனுபவத்தோடு ஒட்டியோ கற்பனையிலோ நீடிப்பதாலும் பாவங்களாலும் வசனங்களாலும் தன் உணர்வு களை வெளிப்படுத்துவதாலும் நாடகத்தில் பங்கேற்கும் ஒரு குழந்தையின் அனுபவ எல்லை விரிவடைவதோடு இயல்பான வழிகளிலும் புதிய செய்திகளைக் கற்றுக் கொள்ள வாய்ப்பு ஏற்படுத்துவதாலும் இந்த வகை நாடகங்கள் குழந்தைகளின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் துணை செய்கின்றன.

கல்வி பயில்முறை நாடகங்கள்

பேராசிரியர் சா.ச.கமலபதி

பலவிதமான நாடகங்கள் பீடு நடைபோடும் இவ்விருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், கல்விக்கூடங்களின் நாடக முயற்சிகளும், பயில் முறை நாடக அரங்கேற்றங்களும், ஆடம்பரமான விளம்பரங்கள் ஏதுமின்றி, அதிகமான பொருள் விரயமின்றி, ஆண் பெண் பாலர் கலப்பின்றி, ஆபாசக் காட்சிகள் இன்றி, தொழில் முறை பொறாமைகளின்றி, மனைவி மக்களுடன் நாம் கண்டு மகிழக்கூடிய இனிய காட்சிகளாக இயங்கி வருகின்றன.

பள்ளிகள், கல்லூரிகள், மாணவ மாணவியர் விடுதிகள் ஒவ்வொன்றிலும், ஆண்டிற்கொரு முறையாவது பயில்முறை நாடகம் நடத்துவது பழக்கமாகிவிட்டது. நாட்டுப்பற்று, மொழிப்பற்று, கலை ஆர்வம் ஒருசேர வளர்ச்சி பெற்று வரும் இந்நாட்களில் இளைஞர்களின் எழுத்துத் திறனும், மிடுக்காக வசனங்களைப் பேசும் இலாவகமும், மெய்ப்பாட்டியல் சிறப்பும் தலைதூக்கி நிற்கின்றன. இதுபோன்ற இளைஞர்கள் ஒன்றுகூடி நல்லதொரு நாடகத்தைத் தேர்வு செய்து, வாரக்கணக்கில் ஒத்திகை பார்த்து, அதன்பின் அரங்கேற்று கின்றனர். நடுநிலை, உயர்நிலை, மேல்நிலைப் பள்ளிகள், கல்லூரிகள் நடத்தும் அந்த நாடகங்களில், தரத்தைவிடத் தன்மையொன்றுதான் மேலோங்கியிருப்பதாகத் தோன்று கிறது. அதாவது, திரைச் சீலைகள், ஒலி, ஒளி அமைப்பு, காட்சிக்குக் காட்சி இடைவெளிகள், ஒப்பனை, உடை, பாத்திரப் பொருத்தம், தெளிவான உச்சரிப்பு போன்றவை களில், குறைபாடுகள் இருந்தாலும், ஒட்டுமொத்தமாக நோக்கும்போது மாணவச் செல்வர்களின் கலையார்வமும் மொழிப்பற்றும், வெள்ளிடை மலையாக விளங்குகின்றன. இதுபோன்ற நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்களுக்கு, தலைமை அல்லது முன்னிலை தாங்கிய வாய்ப்பு, அடியேனுக்கு இருந்ததுண்டு. அப்போதெல்லாம், ஆங்கில நாடக மேதை சேக்ஸ்பியர் 'முதுவேனில் கனவு' (A Midsummer Night's Dream) என்ற இன்பியல் நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சிதான் என் நினைவிற்கு வரும்...

''ஆத்தென்சு (Athens) நகர அரசர் தீசியஸ் (Theseus), ஹிப்போலிட்டா (Hyppolyta) எனும் வீராங்கனையை மணந்து கொள்ளும் வெற்றித் திருநாளில், பல கேளிக்கைகள் நடைபெறுகின்றன. அவைகளில், பிரமஸ்ஸும், திஸ்பியும் (Pyramus and Thisbe) என்ற பயில்முறை நாடகமும் ஒன்று. இந்த நாடகத்தை நடத்துபவர்கள் அந்த நகரத்தைச் சார்ந்த வெறும் பாட்டாளி மக்கள். ஒரு தச்சன், ஒரு நெசவாளி, ஒரு தகரக் கடைக்காரர், ஒரு தையல் தொழிலாளி, தோல் துருத்தியைச் செப்பனிடுபவர் போன்ற படிப்பு வாசனையற்ற தொழிலாளர்கள், நாடகத்தைத் தேர்ந்தெடுத்து, பிரயாசைப்பட்டு, பல இரவுகள் காட்டில் ஒத்திகை பார்த்து, அரசன் முன்னிலையில் அரங்கேற்றமும் செய்தார்கள். நாடகம் என்பது, எப்படி யெல்லாம் இருக்கக்கூடாது என்பதற்கு அது ஒரு எடுத்துக்காட்டாய் விளங்கியது. இதைப்போன்ற படுமோசமான நாடகம், எங்கும் எப்போதும் இருக்கவே முடியாது! ஏன், கற்பனைகூடச் செய்து பார்க்க முடியாது என்று பலவாறாக மக்கள் பேசிக் கொள்கின்றனர். அதுபோன்ற ஏச்சுக்களுக்கெல்லாம் ஆணித்தரமான வகையில், தீஸியஸ் மன்னன் பதில் கூறுகின்றான். நாடகம் எழுதுவதற்கும் நடிப்பதற்கும் இலக்கணம் உண்டு. ஆனால் சேக்ஸ்பியர், தீஸியஸ் மன்னன் வாயிலாக நாடகத்தைப் பார்ப்பதற்கும், இரசிப்பதற்கும் கற்றறிய வேண்டிய அடிப்படை இலக்கணத்தை வரையறுக்கிறார்.

"The best in this kind are but shadows and the worst are no worse, if imagination amend them. If we imagine no worse of them than they themselves, they may pass for excellent men the kinder we to give them thanks for nothing. Our sport shall be take what they mistake and what duty can't do, noble respect takes it in might not merit."

தத்ரூபமாகக் காட்சியளிக்கும் பிரம்மாண்டமானதாகவே இருந்தாலும், ஒரு 'நாடகம்', இன்றைய சூழலில் ஒரு 'திரைப்படம்' வெறும் நிழல் மட்டும்தானே! அந்த நிழலாட்டத்தை அதில் வரும் பொய்யான பாத்திரங்களை உண்மையென நம்புவதற்கு நமக்குக் கற்பனையின் துணை வேண்டும். உயர்ந்த நாடகத்தை உண்மையென நம்புவதற்குக் குறிப்பிட்ட அளவு கற்பனை தேவை என்றால், படு மட்டமான நாடகத்தை அதேபோல் நம்புவதற்கு இருமடங்கு கற்பனை இருந்தால் நன்றாகவே இரசிக்க முடியும். தங்களுடைய

நடிப்புத்திறனைப்பற்றிநடிகர்கள் கொண்டுள்ள கற்பனையின் அளவுக்கு நாமும் கற்பனை செய்துவிட்டால் சிறப்புக்குக் குறை ஏது? ஒன்றுமே கொடுக்காதவர்களுக்கு நன்றி சொல்வது, சிறப்பிற்கும் சிறப்பல்லவா! அவர்கள் தவறாகச் செய்வதை, தவறாகச் சொல்வதை, நாம் ஏன் சரியாகப் புரிந்து கொள்ளக்கூடாது. அவர்களுக்குத் தகுதி இல்லை என்றாலும், மனோபாவத்திற்கு மதிப்புக் கொடுத்துவிட்டால், அவர்கள் மிகச் சிறந்த நடிகர்களாகத் தோன்றுவார்கள்''.

அதாவது நாம் இரசிக்க வேண்டுவது அவர்களுடைய திறமையை அல்ல, மனோபாவத்தையும் ஆர்வத்தையும் மட்டும்தான். ஆர்வம் என்பது மிகப்பெரிய விஷயம். பட்டினியுடன், நோய் நொடியுடன் போராடிக்கொண்டு, தெருக்கூத்துக்கள் மூலமாகவும் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் மூலமாகவும் நமது தமிழ்க் கலைஞர்கள், தமிழ் நாடகத்திற்கு உயிர் ஊட்டம் கொடுத்துக் காப்பாற்றியதற்குக் காரணம் அந்தக் கலை ஆர்வம்தானே?

அடுத்தாற்போன்று, கல்வி/பயில்முறை நாடகங்கள் கலைக்குச் செய்த சேவை இன்னொன்றும் உண்டு. அதாவது இவர்கள் அடிக்கடி மேடை ஏற்றும் ஓரங்க நாடகங்கள், ஒரு பாத்திர நடிப்பு நிகழ்ச்சிகள் (mono action).

கிரேக்கப் பேரறிஞன் சாக்ரடீஸ், சேரன் செங்குட்டுவன் போன்ற ஒரு பாத்திர நடிப்பு குட்டி நாடகங்கள் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் மிகவும் சிறப்புற்றிருந்தன. மாணவர்களின் பயில்முறை நடிகர்களின் திறனை வளர்க்கும் சிறப்புப் பண்ணையாக இந்தத் தனிப்பேச்சு முறை அமைகின்றது. இதுபோன்ற நிகழ்ச்சிகளை நடித்துக் காட்டுவதற்கு ஒலி, ஒளி, ஒப்பனை, உடை ஏதும் அதிகமாக வேண்டுவதில்லை. குறிப்பிட்ட ஒரு மனநிலைக்கு (mood) தன்னை உயர்த்திக் கொண்டால் நடிப்பு மக்கள் விருப்பத்திற்கேற்ப அமைந்துவிடும்.

இன்று மேடையிலும் சரி, வெள்ளித் திரையிலும் சரி, இயக்குநர் துறையிலும் சரி, புகழ் ஏணியின் உச்சாணிப்படியில் இருப்பவர்கள் பயில்முறை நாடகங்கள் மூலமாகத் தங்கள் திறமையை வளர்த்துக் கொண்டவர்கள்தான்.

தொழில் முறை நடிகர்களுக்கு இல்லாத இனிய வாய்ப்புகள் பல பயில்முறை நடிகர்களுக்கு உண்டு.

1. தன்னை ஊக்குவித்து, மகிழ்வித்து முன்னேற்றம் செய்ய விழையும் நண்பர் குழாம்.

2. தொழில் முறை நடிகர் குறிப்பிட்ட ஒரே நாடகத்தை ஒரே பாத்திரத்தை மீண்டும் மீண்டும் நடிக்க வேண்டி வருவதால் இயந்திரமாக (Meachanical) ஆகிவிடலாம். ஆனால் பயில்முறை நடிகர் ஒவ்வொரு முறை நடிக்கும்பொழுதும் உணர்ச்சி வேகத்தினால் உந்தப்பட்டு நடிக்கமுடியும்.

3. கல்வி நிலையங்களில் நடைபெறும் பயில்முறை நாடகங்களில் பெண் பாத்திரங்களையும் ஆண்களே ஏற்று நடிக்கும் வழக்கம் இன்றும் நீடித்து வருகிறது. இதனால் ஆண் பெண் பாலர் இணைந்து நடிக்கும் போது ஏற்படும் பல சிக்கல்கள் தவிர்க்கப்படுகின்றன.

4. தொழில் முறை நடிகர்களாக வந்து அதன்பின் திரைப்படத் தாரகைகளாக மின்னிட விழைபவர்கள், பயில்முறை நாடகங்களில் நடிப்பதின் மூலம் தத்தம் சிறப்புக்களையும், பலகீனங்களையும் தெரிந்து கொள்ளலாம்; அதாவது, தனக்கேற்ற பாத்திரத்தை அனுபவம் மூலம் அறிந்துகொண்டு, அந்தத் துறையில் திறனை வளர்த்துக் கொள்ள முடியும்.

5. எல்லாவற்றையும்விடப் பயில்முறை நாடகங்களில் பங்கேற்பது தலைசிறந்த பொழுதுபோக்கு. அன்றாடம் இருக்கும் கவலைகளையும், இன்னல்களையும் ஒருவாறு மறந்து இனியதோர் கற்பனை உலகில் சஞ்சரிப்பது ஒரு மனோதத்துவ ஊட்ட மருந்து (Psychological tonic).

பள்ளி நாடகங்கள்

திரு ஆர். சண்முகம்

ஆரம்பப் பள்ளியிலிருந்து மேல்நிலைப் பள்ளி வரையில் நாடகங்கள் பள்ளி மாணவர்களால் நடிக்கப்பட்டு வருகின்றன. புராணங்களிலிருந்தும், இலக்கியங்களிலிருந்தும், சரித்திரங் களிலிருந்தும், இன்னும் தற்காலப் புதுமையைத் தழுவியும் நாடகங்கள் நடிக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு பள்ளியும் ஆண்டு விழாக்களில் நாடகத்துக்கென்று தனி இடம் ஒதுக்கி, அதைப் பெற்றோரும் மற்றோரும் கண்டு களிக்கும்படிச் செய்து வருகின்றனர். முத்தமிழில் மூன்றாம் இடத்தை வகிக்கும் நாடகத் தமிழ் கற்றோரையும், கல்லாதவரையும், இளைஞரையும், முதியவரையும், ஆடவரையும், பெண்டிரையும் கவரக்கூடியது என்பதில் எந்த ஐயமும் இல்லை என்றே சொல்லவேண்டும். பள்ளிகளில் நாடகம் தேவைதானா? அதனால் பள்ளிப் பிள்ளைகளுக்கு ஏதாவது பயன் உண்டா? எதற்காக நாடகங்கள் பள்ளிகளில் நடத்தப்படவேண்டும் என்ற ஒரு வினா எழுப்பப் படுவதுண்டு. அதற்கு விடை 30 வருடம் பணியாற்றிய பள்ளி ஆசிரியன் என்ற அனுபத்திலிருந்து நான் கண்ட உண்மை பள்ளிகளில் நாடகங்கள் கண்டிப்பாக நடத்தப்படவேண்டும் என்பதுதான். பள்ளிகளில் படிப்பில் சிறந்த மாணவனாக எல்லாரும் இருக்க முடிவதில்லை. விளையாட்டில் வீரனாக எல்லாரும் இருக்க முடிவதில்லை. சித்திரம் போடுவதில் சிறந்தவனாக எல்லாரும் இருக்க முடிவதில்லை. அதேபோலத் தான் நடிப்பாற்றல் உள்ளவனாக எல்லாரும் இருக்க முடியாது.

பள்ளிகளில் பாடத்திட்டங்களில் மொழிப்பாடம் மற்றும் விஞ்ஞானம், சரித்திரம், புவியியல், கணிதம், ஓவியம், கைத்தொழில், விளையாட்டு போன்ற ஒவ்வொன்றுக்கும் தனித்தனி இடம் ஒதுக்கப்படும்போது நாடகத்திற்கும் தனி இடம் ஒதுக்கப்படவேண்டியது நியாயமானது; அவசிய மானதும்கூட! எல்லா மாணவர்களும் எல்லாத் துறையிலும் சிறந்து விளங்குவார்கள் என்று நாம் எதிர்பார்க்க முடியாது. பள்ளியில் பயிலும் ஒவ்வொரு மாணவனும் ஒவ்வொரு

துறையில்தான் சிறப்பாக இருக்க முடியும். சிந்தனையைச் செலுத்த முடியும். அதில் முன்னேற்றமும் வெற்றியும் காணமுடியும். சித்திரமும் கைப்பழக்கம், செந்தமிழும் நாப்பழக்கம் என்பது போல நாடக நடிப்பும் திடீர் என்று யாருக்கும் வந்துவிட முடியாது. ஒரு மாணவனுக்கு இயற்கையாக நடிக்கும் திறமை இருந்தால்மட்டும் போதாது. நடித்து, நடித்து, நடித்துப் பழகினால்தான் அதுவும் அவனுக்குக் கைகூடி வரும். பள்ளியில் பயிலும்போது நடிப்பாற்றல் உள்ள மாணவன் நடிப்புத் துறையில் தன் கவனத்தைச் செலுத்துகிறான். அதில் முன்னேற்றம் காண ஆசிரியர் உதவியை நாடுகிறான். அதில் வெற்றி காணப் பாடுபடுகிறான். நடிப்புக் கலையில் தன்னை ஈடுபடுத்திக்கொண்ட மாணவன், தன்னை ஒரு சாதாரண மாணவன் என்பதையே மறந்து விடுகிறான். இராமாயணத்தில் இராமர் வேடம் போடும் மாணவன் இராமருக்குள்ள பண்பை, நடை, உடை, பாவனை, பேச்சு எல்லாவற்றிலுமே காண்பிக்க முயற்சிக்கிறான். இராவணன் வேடம் போடுபவன், வீரத்தையும், கொடூரப் பார்வையையும், சீதை மேல் உள்ள கூடா ஆசையையும் கண் பார்வையிலே காட்டுகிறான். ஏன், அவன் இராவணனாகவே மாறி விடுகிறான். அரிச்சந்திரன் வேடம் ஏற்கும்போது சத்தியத்தையும், தர்மத்தையும் கட்டிக்காக்கும் காவலனாகவே காட்சி அளிக்கிறான். மற்றும், அலெக்சாண்டர், அசோகன், நெப்போலியன் போன்ற வீர வேடம் தாங்கும்போது தன்னை ஒரு வீரனாகவே மாற்றிக் கொள்கிறான். கொடுங்கோல் மன்னனாக வேடம் ஏற்கும்போது பார்வை, பேச்சு, நடை, உடை, பாவனை எல்லாவற்றிலுமே கொடூரத்தைக் காண்பிக்கிறான்; இயேசு, புத்தர் போன்ற மகான்களின் வேடத்தை ஏற்கும்போது, சாந்த சொரூபியாகவே மாறிவிடுகிறான். மாணவப் பருவத்திலேயே, பள்ளியிலேயே நாடகக் கலையில் மாணவர்களுக்குப் பயிற்சி அளிக்கப்பட்டால், பிற்காலத்தில் ஈடு இணையற்ற நடிகனாக அவன் மாறிவிடுவான் என்பதில் ஐயமில்லை.

நாடகக்கலை மிகவும் கடினமான கலை; எல்லாரையும் கவரக்கூடிய கலை என்றாலும் எல்லாரும் இதைப் பயில, பயின்று வெற்றி காணமுடியாத கலை. பள்ளிகளில் எல்லா

ஆசிரியர்களும் மாணவர்களுக்கு இக்கலையில் பயிற்சி அளிக்க முன் வரமாட்டார்கள். ஈடுபடுத்திக்கொள்ளவும் முடியாது. நாடகக்கலையில் வல்ல ஆசிரியர்களே, நடிப்புத் திறமையுள்ள ஆசிரியர்களே, நடிப்பில் ஆர்வம் உள்ள ஆசிரியர்களே, எந்தெந்த வேடத்தை எப்படி எப்படி நடிக்கவேண்டும் என்பதை நன்குணர்ந்த ஆசிரியர்களே, முதலில் தாங்களே அந்தந்தப் பாத்திரங்களை நடித்துக் காண்பிக்க வல்லமை உள்ள ஆசிரியர்களே பள்ளியில் மாணவர்களுக்கு நடிப்பில் பயிற்சி அளிக்க முடியும். எல்லா வேடத்தையும் ஆசிரியரே முதலில் நடித்துக் காட்டவேண்டும். அதில் உள்ள பாத்திர நயங்களை எடுத்து விளக்க வேண்டும். கண் அசைவிலிருந்து, உடலின் அங்கங்களை எப்படி அசைக்க வேண்டும். பேச்சில் ஒலியை எப்படி எப்படி, எவ்வப்போது, எப்படியெல்லாம் மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும், பேசாமலே கண் பார்வையால் கை அசைவால், கருத்துக்களை எப்படி விளக்க முடியும், அதேபோல் நடையில் வீரன் எப்படி நடை போடுவான், போர்க்களத்தில் வெற்றி அடைந்து திரும்பும் மன்னன் எப்படி எப்படி நடப்பான்? ஒரு வீட்டில் திருடவரும் திருடன் எப்படி நடை போடுவான் என்பதையெல்லாம் ஆசிரியர் தானே நடந்து காட்டவேண்டும். அதைப்பார்த்துப் பயிலும் மாணவனும் தன்னை ஆசிரியருடன் அர்ப்பணித்துக் கொள்ளவேண்டும்.

பள்ளிகளில் படிக்கும் எல்லா மாணவர்களும் நாடகங்களில் பங்கு கெள்வார்கள் என்று சொல்ல முடியாது. பங்கு கொள்ளவும் முடியாது. ஒரு மாணவன் பாடங்களில் படிப்பில் முதல் மாணவனாக இருக்கலாம், அல்லது விளையாட்டில் சிறந்த வீரனாக இருக்கலாம். ஆனால் அவன் மேடையில் தோன்றிப் பல பேர் முன்னால் சபைக்குக் கூச்சமின்றி நாலு வார்த்தை பேச முடியாது. மேடையில் நின்றவுடனேயே அவனை அறியாத ஒரு அச்சம், ஒரு கூச்சம், ஒரு நடுக்கம் ஏற்படும். ஆகையால், நாடகம் நடிப்பது என்பது சாதாரண காரியமல்ல. எல்லாரும் நடிகர்கள் ஆகமுடியும் என்பதும் முடியாத காரியம். திடீர் என்று ஒருவன் மேடையில் தோன்றி நடித்துவிடவும் முடியாது. மேடையில் தோன்றி நடிக்குமுன்னர், ஒரு கண்ணாடி முன் நின்று பேசி, நடித்துத் தனக்குத் தானே ஒத்திகை பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும்.

தனக்குத் திருப்தி ஏற்படும்வரை அவன் நடித்து நடித்துப் பழக வேண்டும். பள்ளிகளில் நாடகங்கள் ஆண்டிற்கு ஒரு முறையோ அல்லது இரு முறையோ நடத்தப்படுகின்றன. சிறிய பள்ளிகளில் நாடகங்கள் நடத்தப்படுவதில்லை. நடிப்பாற்றல் உள்ள மாணவர்களுக்குத் தங்கள் திறமையைக் காட்ட வாய்ப்பும் அளிக்கப்படுவதில்லை. இயல், இசை இரண்டிற்கும் கொடுக்கப் படும் முக்கியத்துவம், நாடகத்திற்குக் கொடுக்கப்படுவதில்லை. இது தேவையற்றது என்று ஒதுக்கிவிடுகிறார்கள். கல்வி இலாகாவில்கூட, விளை யாட்டிற்கு எடுத்துக் கொள்ளும் ஊக்கம், பொருளுதவி, முயற்சி இவைகளில் கால் பங்குகூட, நாடகத்திற்குக் கொடுக்கப்படுவதில்லை. இதனால், நடிப்பில் ஆர்வமுள்ள மாணவர்கள் தங்களுக்கு வாய்ப்பில்லாமையை நினைத்து ஏமாற்றமடைகின்றனர்.

பாடப் புத்தகங்களில் சில கதைகள், சில கருத்துக்கள் நாடக வடிவத்தில் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆரம்பப் பள்ளியிலிருந்து மேல்நிலைப் பள்ளிவரை, மொழிப் பாடங்களில் புராண, இலக்கிய, சரித்திர, சமுதாய சம்பந்தப்பட்ட நாடகங்கள் பாடமாக வைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றைப் பள்ளி அறையில் ஆசிரியர் படித்து, விளக்கம் சொல்லி மாணவர்களுக்குப் புரியவைப்பதைவிட அந்தந்தப் பாடங்களில் வரும் பாத்திரங்களை ஏற்று, உணர்ச்சியுடன் நடித்துக் காட்டினால், மாணவர்களும் தாமும் அந்தப் பாகங்களை ஏற்று நடிக்கவேண்டும் என்ற ஆர்வம் ஏற்படும் என்பதில் சந்தேகமே இல்லை. அந்த நாடகங்களில் வரும் கதாபாத்திரங்களும் உயிர் பெற்று நிற்கும். பள்ளி அறையிலேயே மாணவர்களை நடிப்பாற்றல் உள்ளவர்களைக் கொண்டு பாடங்களில் வரும் நாடகப் பாத்திரங்களை மற்ற மாணவர்கள் முன் நடிக்கச் சொல்லி ஊக்கம் அளிக்கலாம். இதனால் பாடங்களை மாணவர்கள் நன்கு புரிந்து கொள்வதுடன், நடிப்பில் பயிற்சியும் கொடுத்ததாக இருக்க முடியும். இந்தமாதிரி பள்ளி வகுப்பு நாடகங்களை, மாணவர்களுக்குப் பயிற்சி அளிப்பதில் ஆசிரியருக்கு முக்கிய பங்கு உண்டு. சிறப்பாக நாடகத் திறமையும், ஆற்றலும், ஆக்கமும், ஊக்கமுமுள்ள ஆசிரியர்கள் இதனை மேற்கொண்டால், நாடகக் கலைக்கு

நற்பணி செய்ததவர்களாவார்கள். ஆசிரியர்களுக்குப் பள்ளி நிர்வாகமும், கல்வி இலாகாவும் துணையாக இருந்தால் சிறப்பாக இந்தப் பணியைச் செய்யமுடியும். இந்தக் கலையில் சிறப்பான, திறமையுள்ள ஆசிரியர்கள் இல்லாமலில்லை. வாய்ப்பு இல்லாமையால் அவர்கள் வாளா இருந்து விடுகிறார்கள். சமுதாயத்தில் எப்படி நாடக நடிகர்களுக்கு மதிப்பில்லையோ அதேபோல் பள்ளிகளிலும் நாடகத் திறமை உள்ள மாணவர்களுக்குச் சிறப்போ, தனி மதிப்போ, ஊக்கமோ அளிக்கப்படுவதில்லை. அவர்கள் திறமையை ஊக்குவிக்கவோ, அதிகப் படுத்தவோ வாய்ப்பளிப்பதில்லை. நடிப்புத் துறையில் அவர்களுக்கு உற்சாகத்தையோ, முன்னேற்றத்தையோ உண்டாக்குவதில்லை. பள்ளி வாழ்க்கையில் சிறப்பான நடிகன் என்ற தனி மதிப்பும் அளிக்கப்படுவதில்லை.

விளையாட்டில் சிறந்த மாணவர்களுக்குப் பள்ளிப் பாடங்களில் விசேஷ சலுகை காட்டப்படுகிறது. அவர்களுக்கு விளையாட்டில் ஊக்கமும், ஆக்கமும் ஏற்பட விளையாட்டு ஆசிரியர்கள் அவர்களைப்பற்றித் தனிக்கவனம் செலுத்து கிறார்கள். அவர்கள் முன்னேற்றத்தில் அதிக அக்கறை அளிக்கப்படுகின்றன. கல்லூரிகளில் அவர்களுக்குப் பாட மதிப்பெண்களில் குறைவாக இருந்தாலும், விளையாட்டுத் திறமையை வைத்து அவர்களுக்கு இடம் ஒதுக்கப்படுகிறது. இரயில்வே, போலீஸ், இன்னும் கம்பெனிகளிலும் விளையாட்டில் சிறந்த மாணவர்களுக்கு வேலைவாய்ப்பு களில் முதலிடம் கொடுக்கப்படுகிறது. ஆனால் நடிப்புத் துறையில் சிறப்பாக இருக்கும் மாணவர்களுக்கு மேற்கண்ட சலுகைகள் கிடைப்பதில்லை. இதனால் அவர்களுக்குப் பெருத்த ஏமாற்றம் ஏற்படுகிறது.

பள்ளிகளிலும், கல்லூரிகளிலும் பேச்சுப் போட்டி, கட்டுரைப் போட்டி, விளையாட்டுப் போட்டி முதலியவைகள் மாவட்ட அளவிலும், மாநில அளவிலும், அகில இந்திய அளவிலும், இன்னும் உலக அளவிலும் கலந்துகொண்டு தங்கள் திறமையைக் காட்டிப் பரிசு பெற வாய்ப்புகள் அளிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் அந்த அளவுக்கு நாடகங்களுக்குத் தனி மதிப்பு அளிக்கப்படுவதில்லை.

மதிப்பிற்குரிய முன்னாள் கல்வி இயக்குநர் நெ.து. சுந்தரவடிவேலு அவர்கள் மாநில அளவிலும், மாவட்ட அளவிலும் இலக்கிய விழா என்ற பெயரில் நாடகப் போட்டிகள் நடத்தி, அதில் வெற்றி பெற்ற மாணவர்களுக்கும், அவர்கள் படிக்கும் பள்ளிகளுக்கும், சுழற்கோப்பைகளையும், பரிசுகளையும், நற்சான்றிதழ்களையும் வழங்கி நடிப்பாற்றலுக்குச் சிறப்பு அளித்தார். நாளடைவில் அதுவும் நிறுத்தப்பட்டுவிட்டது. காரணம், இத்தகைய போட்டிகளில் அதிகப் பள்ளிகள் கலந்து கொள்ளாமையும், பள்ளி ஆசிரியர்கள் இதில் தனிக்கவனம் செலுத்திப் பள்ளி மாணவர்களுக்கு நாடகப் பயிற்சி அளிப்பதில் அக்கறை எடுத்துக் கொள்ளாமையும்தான் காரணம். ஆசிரியர்கள் நாடகம் தயார் செய்வதற்குப் பொருட்செலவு அதிகம் ஏற்படுகிறது என்றும், அதற்குப் பள்ளி நிர்வாகமோ, கல்வி இலாகாவோ, நிதி உதவி அளிக்கவில்லை என்றும் குறை கூறிவிடுகிறார்கள். இது உண்மையானதும்கூட. அத்துடன் நாடகங்கள் அலட்சியப்படுத்தப்படுவதுடன், அதனால் பள்ளிக்கோ மாணவர்களுக்கோ எந்தவிதப் பயனும் கிடையாது என்ற தவறான எண்ணம் பொதுவாக நிலவுதற்கும் வழியேற்பட்டுவிடுகிறது.

தஞ்சை, இராசா சரபோசி கல்லூரி முதல்வராக இருந்த உயர்திரு. காப்டன் முருகையன் என்பவர் உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவர்கள் மற்றும் கல்லூரி மாணவர்களுக்கு நாடகத்தில் அதிக ஊக்கம் ஊட்டப் பல காரியங்களைச் செய்தார். இலயன்ஸ் கிளப் உதவியுடன் உயர்நிலைப்பள்ளி மாணவர்களிடையே, நாடகப் போட்டிகள் ஏற்படுத்தி வெற்றி பெற்ற நாடகங்களுக்குப் பரிசுகள் வழங்கி, ஊக்கமளித்து வந்தார். நாளடைவில் நாடகப் போட்டிகளில் அதிகமான பள்ளிகள் கலந்து கொள்ளாததால் அதுவும் நிறுத்தப்பட்டுவிட்டது.

நாடகம் நடிப்பது என்பது எவ்வளவு கடினமானதோ, அதேபோல் நாடகம் நடத்துவது என்பதும் கடினமானது. ஒரு நாடகம் நடத்தப்படவேண்டுமானால் நல்ல கதை அமைய வேண்டும். கதைக்கேற்ற வசனங்கள் அமையவேண்டும். வசனங்களைப் பேச ஆற்றல் உள்ள நடிகர்கள் வேண்டும்.

இதைப் பயிற்றுவிக்க நல்ல இயக்குநர்கள் வேண்டும். இசை அமைப்பு வேண்டும். காட்சி அமைப்பு வேண்டும். இவ்வளவையும் நடத்தப் பொருள் வேண்டும். இதனால்தான் சமுதாயத்தில் நாடகம் நலிவுற்றது. அதேபோல் பள்ளிகளிலும் பொருள் வசதியின்மையை முக்கிய காரணமாகக் காட்டி நாடகங்கள் நடத்தப்படுவதில்லை.

நாட்டில் தொழில் நாடகக் கம்பெனிகளே நலிந்துவிட்டன. காரணம், பேசும் படக்காட்சி வந்தவுடன் குறைந்த கட்டணத்தில் பொழுதுபோக்கு வசதி ஏற்பட்டதே. நம் நாட்டில் கன்னையா கம்பெனி, நவாப் இராசமாணிக்கம் கம்பெனி, டி.கே.எஸ். கம்பெனி போன்ற சிறப்பான நாடகக் குழுக்கள் எல்லாமே இருந்த இடம் தெரியாமல் போய்விட்டன. அதில் நடித்து வந்த நடிகர்கள் எல்லோருமே திரைப்படத்தில் நடித்துப் பொருள் சம்பாதிக்க ஆரம்பித்து விட்டனர். நாடகக் கலைக்கு உயிர் கொடுத்து வந்த நடிகர் சகஸ்ரநாமம் அவர்களும் பல தொல்லைகள் காரணமாக நாடகங்கள் நடத்துவதில்லை. மிகப்பெரிய அளவில் காட்சிகள் அமைத்து, அதிகச் செலவில் நாடகங்களை இப்போது நடித்து வரும் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் மனோகர்கூட நாடகம் நடத்துவது என்பது மிகவும் கஷ்டமாகவும், நஷ்டமாகவும் இருக்கிறது என்ற கருத்தில் இருக்கிறார். பழைய நாடக நடிகர்கள் எல்லாருமே இருந்த இடம் தெரியாமல் போய்விட்டார்கள் என்றே சொல்லலாம். காலம் மாற மாற நடிப்பே இல்லாமல் காமக் களியாட்டங்கள் நிறைந்த காட்சிகள் படமாக்கப்பட்டுக் கவர்ச்சியினால் ஓடுகின்றன. இது எவ்வளவு நாளைக்கு நீடிக்கும் என்று சொல்ல முடியாது.

மீண்டும் நாடகங்களுக்கு ஒரு புத்துயிர் ஏற்படும் காலம் வராமல் போகப் போவதில்லை. ஆனால் அப்போது நாடகங்களை மக்கள் முன் நடித்துக் காட்ட நடிகர்கள் இருப்பார்களா என்ற கேள்விக்குப் பதில் கிடைப்பது மிகக் கடினம். இப்போது நகரங்களில் மட்டும் நாடகங்கள் அமெச்சூர் நாடக நடிகர்களால் நடத்தப்பட்டு வருகின்றன. அதுவும் எவ்வளவு நாளைக்கு நீடிக்கும் என்று சொல்ல முடியாது. ஏன் என்றால் திரைப்படத்தில் இடம் கிடைக்காத நடிகர்களும், நடிகைகளும் அவ்வப்போது, நாடகங்களை நடிக்க

முன்வருகிறார்கள். ஆனால் அந்த நாடகங்கள் சரிவர அமைவதில்லை. அமையவும் முடியாது. மக்களுக்குத் திரைப்பட நடிகர்கள் நடிக்கிறார்கள் என்ற ஒரு ஆர்வத்தில் பார்க்க வருகிறார்களே ஒழிய நடிப்பைப் பிரதானமாகக் கருதுவதில்லை. அதில் நடிப்பவர்களும் அதிக அக்கறை எடுத்து நடிப்பதில்லை. ஏன் என்றால் அவர்கள் நாடகத்தையே நம்பி இருப்பவர்கள் அல்ல.

நம் நாட்டில் நல்ல நாடக நடிகர்களை உற்பத்தி செய்யவேண்டுமென்றால், பள்ளியில் படிக்கும் மாணவர்களிடையே நடிப்பாற்றல் உள்ளவர்கள் அந்தத் துறையில் தங்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும். பள்ளி ஆசிரியர்களும் அவர்களை உருவாக்க வேண்டும். பள்ளிகளில் எவ்வளவோ செலவுகள் வீணாக நிதியிலிருந்து செலவழிக்கப்பட்டு வருகின்றன; ஆனால் அவைகள் செலவழிக்கப்பட்டுத்தான் ஆக வேண்டும்; தனித்தனியாக ஒவ்வொரு பிரிவுக்கும் சிறப்புக் கட்டணங்கள் பள்ளிகளில் வசூலிக்கப்படுகின்றன. அதேபோல் நாடகங்களுக்கு என்று தனிக்கட்டணம் வசூலிக்கப்படுவதில் தவறு ஒன்றும் இல்லை. பள்ளி மாணவர்கள் எல்லாரும் கொடுக்கும் விளையாட்டு நிதியிலிருந்து ஒருசில விளையாட்டு வீரர்கள்தான் பயன் அடைவார்கள். அதற்காக அது எப்படி என்று யாரும் கேட்க முடியாது. நாடகக் கலைக்கு அதிகப் பணம் தேவைதான். பணம் அதிகமாகிறது என்பதற்காக அந்தத் துறையைப் புறக்கணிப்பது என்பது நடிப்புக் கலைக்கே சமாதி கட்டுவது போன்றதாகும். ஒருசிலருக்கு நடிப்பு வராது என்பதற்காகவோ, நடிப்பில் ஆர்வம் இல்லை என்பதற்காகவோ, அதிகச் செலவு ஏற்படுகிறது என்பதற்காகவோ, நாடகம் நடிப்பது இழிவானது என்ற தாழ்மையான எண்ணத்தினாலோ நாடகங்கள் பள்ளிகளில் நடத்தப்படாமல் இருப்பது கூடாது. எப்படி ஆண்டு முடிவில் விளையாட்டுப் போட்டிகள் கண்டிப்பாக நடைபெறுகிறதோ அதேபோல் நாடகங்களும் நடத்தப் படவேண்டும். கல்வி இலாகாவும் பொருள் வழங்க வழிவகுத்து அவற்றைக் கண்காணிக்க வேண்டும்.

கலந்துரையாடல்

டி.வி. இரமணன்: கல்வி/பயில்முறை நாடக மேடையை நான்குவித மேடைகளாகப் பிரிக்கலாம். ஆரம்பப்பள்ளி நாடகமேடை, உயர்நிலைப்பள்ளி நாடக மேடை, கல்லூரி நாடகமேடை, இளைஞர்களின் நாடகமேடை என்பன இந்த வகைகள். ஆரம்பப் பள்ளி மேடையில் ஒரு ஆசிரியர் சில குழந்தைகளைக் கொண்டு ஒரு வாரமோ பத்து நாட்களிலோ தயாரித்து பள்ளி ஆண்டு விழாவில் நாடகம் போடச் செய்ய பயிற்சி தரப்படுகிறது. நான் பள்ளியில் ஆசிரியராக இருந்தபோது ஒவ்வொரு வாரமும் சிறிய சிறிய நாடகங்களை எழுதி மாணவர்களுக்கு அதில் பயிற்சி கொடுத்து வந்தேன். இதில் நான் செய்த புதுமை என்னவென்றால் எல்லோரும் இராமராகவும், சிவாஜியாகவும் நாடகம் போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். அப்பொழுது நான் ஒரு முழுநீள நாடகத்தை மாணவர்களின் வயதுக்கு ஏற்றபடி எழுதி அவர்கள் இயற்கையாக எப்படிப்பேசுவார்கள்? அவர்கள் பிரச்சனை என்ன? குழந்தைகளின் உளவியல் அடிப்படையில் ஒரு முழுநேர நாடகம் 'அன்பு' என்னும் தலைப்பில் 1955 இல் இங்கு அரங்கேற்றினேன். அது பெருமளவிற்கு வெற்றியைக் கொடுத்தது. அந்த நாடகம் இங்கு பலமுறை மறுபடியும் மறுபடியும் போடப்பட்டது. பல நல்ல காரியங்களுக்குப் பயன்பட்டது.

அடுத்து உயர்நிலைப்பள்ளி மேடை. இதில் ஆசிரியர்களும் மாணவர்களும் கலந்து ஈடுபடலாம். இதுவும் ஒருவகையான பயில் முறை நாடகக் குழுவாகத் தோன்ற வாய்ப்புள்ளது. உயர்நிலைப்பள்ளி அளவில் மாணவர்கள் நாடகக்குழு, மாணவிகள் நாடகக்குழு என்று இருவகை நாடக் குழுக்கள் இருந்தன. மாணவர்கள் நாடகக் குழுவில் மாணவர்களே பெண்வேடம் போடுவர். மாணவிகள் நாடகக்குழுவில் பெண்களே ஆண்கள் வேடம் போடுவர். இப்பண்புகள் உயர்நிலைப் பள்ளிப் பயில்முறை நாடகங்களில் வந்தன.

கல்லூரி அளவில் நடத்தப்படும் பயில்முறை நாடகங்கள் மாணவர்களாலேயே தயாரிக்கப்பட்டு நடத்தப்படுகின்றன.

மாணவர்கள் தங்கள் அறிவைக் கொண்டும், கற்பனையைக் கொண்டும் நாடகங்களைத் தயாரித்து அரங்கேற்றி நடித்தனர். அதன்பிறகு வேலைக்கு வந்தபின்னர் அவரவர்கள் ஆர்வத்திற்கு ஏற்றாற்போல, சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றாற்போல இந்தப்பயில்முறை நாடகங்கள் தோன்றின. நான் ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் பயில்முறை நாடகங்களில் இருந்து வந்தேன். திரைப்படக்கல்லூரிக்கு நான் போனபிறகு ஒரு இடைவெளி ஏற்பட்டது. யாரும் என்னைக் கூப்பிடவில்லை. என்னுடைய நாடகத்தாகத்தைத் தணித்துக் கொள்வதற்காக நானே ஒரு நாடகக் குழுவைத் தொடங்கினேன். இக்குழுவில் நாடகத்தொழிலில் உள்ளவர்கள் - வேறு தொழில்களில் உள்ளவர்கள் என்ற இரு தரப்பினரும் என் குழுவில் இடம்பெற்றனர். இதனை என்ன நாடகக்குழு என்று சொல்ல எனக்கே தெரியவில்லை. அதாவது இது தொழில்முறை நாடகமா? பயில்முறை நாடகமா? நான் சம்பாதிக்க வேண்டும் என்று நினைத்தேன். அப்படிப்பார்த்தால் அது தொழில்முறை. இதில் வந்த பலர் வேறு வேலைகளில் இருந்தனர். இப்படிப் பார்த்தால் இது பயில்முறை. இது இரண்டும் கலந்த ஒரு அமைப்புகூட ஒன்று இருக்கிறது. இரு குழுக்களும் சம்பாதிக்க வேண்டும் என்று விரும்பின. வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக மட்டும் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் நாடகம் போட்டனர் என்று சிலர் சொன்னார்கள் அது தவறு. பயில்முறை நாடகங்கள் நடத்துகிற பலபேர் அதை வைத்து எவ்வளவோ சம்பதித்துள்ளார்கள். எனக்குத் தெரியும். உதாரணத்திற்கு சோவை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். அவர் நாடகத்துறையில் பணியாற்றி நிறைய சம்பாதித்தார். தங்களைப் பயில்முறை நாடகக்காரர்கள் என்று சொல்லிக் கொண்டனர். இப்பொழுது அவர்கள் சொன்னார்கள் அல்லவா ஒய்.ஜி. பார்த்தசாரதி அவர்கள்கூடப் பயில்முறை நாடகங்கள் என்றுதான் சொல்லிக்கொண்டார்கள். ஆனால் அவர்களுக்கும் ஏராளமான வருமானம் வந்தது. எனவே இந்தக் காரணத்தின் அடிப்படையில் பயில்முறை/ தொழில்முறை நாடகங்கள் என்று எதன் அடிப்படையில் பிரிப்பது. அந்நாடகங்களின் நோக்கத்தின் அடிப்படையில் பிரிப்பதா? அந்நாடகங்களின் தரத்தைப் பொறுத்ததா? என்று பார்க்கவேண்டும். தரத்தைப் பற்றி நாம் சொல்ல வருகின்றபோது எந்தப் பயில்முறை நாடக

நடிகனும், அந்தத் தொழில்முறை நாடக நடிகர்களுக்கு குறைந்தவர்கள் அல்ல! இது நான் பார்த்த அனுபவம். அதேபோல் எந்தத் தொழில்முறை நடிகனும் சளைத்தவன் அல்ல. ஆகத் தரத்தைப் பார்த்து அதனைப்பிரிக்க முடியவில்லை. நோக்கத்தைப் பார்த்தால் எல்லாப்பயில்முறை நாடகங்களும் சம்பாதித்துள்ளன. இங்குள்ள சிலபேருக்கு இது பொறுத்தமல்லாமல் இருக்கலாம். சென்னையில் உள்ள பலபேர் சம்பாதித்து இருக்கிறார்கள். எனவே பயில்முறை நாடகங்கள் என்றால் என்ன... விளக்கம் தேவை? இதனை நன்கு ஆராய்ந்து பார்க்க வேண்டும்.

அதற்குப்பின் என்னுடைய கம்பெனியில் கே. சாரங்க பாணி என்ற பழம்பெம் நடிகர் நடித்தார். அது பயில் முறையோ/தொழில்முறையோ - அதில் நடித்த எல்லோருக்கும் நான் பணம் கொடுத்தேன். அவர்மட்டும் (கே. சாரங்கபாணி) பணம் வாங்க மறுத்துவிட்டார். அவர் தொழில் முறைக் கலைஞர், "நான் பணத்திற்காக இங்கு வந்து நடிக்கவில்லை; கலையார்வத்திற்காக வந்து நடிக்கிறேன்" என்று சொன்னார். இப்பொழுது தொழில் முறை நாடகக்கலைஞர் என்று சொல்வதா? கிட்டத்தட்ட 75 நாடகங்களில் என்னிடம் நடித்துக் கொண்டிருந்தார்... ஒரு பைசாவாங்கிக்கொள்ளவில்லை. இப்படிக் கலையார்வத்துடன் நடிக்கின்றவர்களும் இருக்கின்றார்கள். ஆகையினாலே எந்த முறையிலே பயில்முறை, தொழில்முறையைப் பிரிப்பது என்பதை இக்கருத்தரங்கு சிந்திக்கவேண்டும்.

தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி: நடிப்பையே தொழிலாகக் கொண்டவர் களால் நடத்தப்படும் நாடகங்கள் தொழில்முறை நாடகங்கள். வேறு, வேறு தொழில்களில் ஈடுபட்டோர் பங்கேற்று நடிப்பது பயில்முறை நாடகம். வெவ்வேறு தொழிலில் இருப்பவர்கள் நாடக ஆர்வத்தினாலோ, பணம் சம்பாதிக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தினாலோ நடிப்பது பயில்முறை நாடகம்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் நடிப்பே தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் நடிப்பது தொழில்முறை நாடகம்; வேறுதொழில்களில் இருந்துகொண்டு நாடகத்திலும் நடிப்பவர்களால் நடத்தப்படுவது பயில்முறை நாடகம்.

ஏ.என்.பெருமாள்: பேராசிரியர் ஞானமூர்த்தி அவர்கள் படித்த கட்டுரையில் ஒரு உண்மையை எடுத்துச்சொன்னார்கள். கல்லூரி மாணவர்களுக்கென்று நடத்தப்பட்ட நாடகப் போட்டியில் சென்னையில் இருந்து வந்த நடிப்புக் கல்லூரி மாணவர்களுக்கு முதல் பரிசு கிடைத்தது என்று சொன்னார்கள். இந்த மாணவர்களுக்கு அவர்கள் படிக்கும் கல்லூரியில் நடிப்புப்பயிற்சி நல்லமுறையில் கொடுக்கிறார்கள். இந்த பயிற்சியால்தான் நன்றாக நடிக்கிறார்கள். எனவே நடிப்பையே தொழிலாகக் கொண்ட நாடக நடிகர்கள் நடிக்கும் நாடகங்கள் பயில்முறை நாடக நடிகர்களின் நாடகத்தைவிட பலவகையிலும் சிறந்ததாக இருக்க வாய்ப்புண்டு.

கே.ஏ. குணசேகரன்: பயில்முறை நாடகங்களில் பயிற்சியாளர் களுக்கு நாடகத்தைப் பயிற்றுவித்து முதல் முறை அரங்கேறும் போது ஓரளவு சிறப்பாக அமையும் நாடகங்கள் மீண்டும் மீண்டும் மேடையேற்றப்படும்பொழுது அதில் நடிப்பவர்கள் சரியான பயிற்சி இல்லாமல் நடிப்பதாலும், ஆர்வக்குறை வாலும், நாடகம் முதலில் இருந்தது போல் தரமாக இல்லாமல் தரம் குன்றிப் போய்க் காணப்படுகின்றன என்ற கருத்தை ஐயா அவர்கள் தங்கள் கட்டுரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். தேசிய நாடகப்பள்ளியில் நான் பயிற்சி எடுத்தபோது ''பிணந்தின்னும் சாத்திரங்கள்'' என்னும் நாடகத்தை நடிக்க 1 மாத காலம் பயிற்சி எடுத்தோம். அந்த நாடகத்தை முதலில் காந்தி கிராமத்தில் போட்டோம். அதன்பிறகு மதுரைப் பல்கலைக்கழத்தில் பேராசிரியர் முத்துச்சண்முகன் அவர்கள் முயற்சியால் போட்டோம். சென்னையில் இயலிசை நாடக மன்றத்தின் சார்பில் போட்டோம். அதன்பிறகு டெல்லியில் போட்டோம். ஆனால் ஒவ்வொரு இடங்களிலும் அந்நாடகம் முன்னேற்ற மாகவே நடந்தது. அதனால் ஐயாவின் இந்தக் கருத்து எந்த வகையில் சரி என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

பூங்காவில் ஆடல்பாடல் தன்மைகள் இருப்பதுபோல் நாடகத்திலும், காட்சிகள் இருக்க வேண்டியதுதான். இவைகளை நாடகங்களில் சேர்த்துக் கொள்வதில் தவறில்லை என்று ஐயா சொன்னார்கள். இன்றைய பூங்காக்களில் காதலர்கள் ஓடிப்பிடித்து விளையாடிக்கொண்டா இருக்கிறார்கள்? எது உண்மை வாழ்க்கையில் இல்லையோ அது பெரும்பாலும் நாடகத்திலும் இடம்பெறக்கூடாது.

தொழில்முறை நடிகர்களால் நடிக்கப்படும் நாடகத்திற்கு முதன்மை கொடுப்பதா? பயில்முறை நடிகர்களால் நடிக்கப்படும் நாடகத்திற்கு முதன்மை கொடுப்பதா? என்ற ஒரு கேள்வி எழுப்பப்பட்டது. இந்த நாடகங்களில் எதற்கு முதன்மை கொடுப்பது என்று தீர்மானிக்க வேண்டியவர்கள் நாம் இல்லை. இந்த நாடகங்கள் மக்கள் மத்தியில் நடத்தப்படும்பொழுது இது மக்களால் தீர்மானிக்கப்படும்.

தி.ச.ராஜு: பேராசிரியர் கமலபதி அவர்கள் சில அருமையான சந்தர்ப்பங்களைக் குறிப்பிட்டு, அந்த சம்பவங்களில் சம்பந்தப்பட்டவர்களுடைய மனோநிலை எப்படி இருந்திருக்கும் என்று அவதானம் செய்யச் சொன்னார்கள். மிக அருமையான கருத்து. பேராசிரியர் சுவாமிநாதன் அவர்களைப் பற்றிக் கூறினார்கள். சுவாமிநாத சர்மாவினுடைய "கட்டை வண்டி" என்ற நாடகத்தை நான் இரசித்துப்படித்ததுண்டு; அதில் நடித்ததுண்டு. அதிலே அவர் முகவுரையில் எழுதுகிறார். "மீனுக்கு நீச்சும், தமிழனுக்குத் தமிழும், சொல்லித்தர வேண்டுமா? சும்மா எழுதய்யா என்று சொன்ன டி.கே. சிதம்பரநாத முதலியார் அவர்களுக்கு" என்று எழுதுகிறார். பேராசிரியர் சுவாமிநாத சர்மா ஆங்கிலத்தில் திறமை பெற்றவர்கள். ரசிகமணி டி.கே.சி.யுடன் எனக்கு நேரடித் தொடர்பு உண்டு. அவர் ஒரு நாடகச் சம்பவத்தைக் கூறியிருக்கிறார். கும்பினி ஆட்சிக்காலம் நல்ல கோடைக்காலம். அதில் ஒரு ஏழை உழவன் நிறைய வெள்ளரிக்காய்களைப் பயிர்செய்திருக்கிறான். நல்ல வெயில் காலத்தில் அந்தக் கும்பினிக்காரர்கள் வருகிறார்கள். 3 பேர் வருகிறார்கள். விருந்தோம்பும் பண்பு தமிழர்களுக்கு எப்போதும் உண்டு. துரை வருகிறார். அவரை நிறுத்திச் சில வெள்ளரிக் காய்களையும், நீரையும் கொடுத்தார்கள். மறுநாள் மற்ற 4, 5 பேர்கள் வருகிறார்கள். அவர்கள் தாங்கள் படித்ததைக் கொண்டு வந்து அவனிடம் கொடுக்கிறார்கள். அவனுக்குப் படிக்கத் தெரியவில்லை. ஊரிலுள்ள பெரிய மனிதர்களிடம் கொடுத்து அதைப்படிக்கச் சொல்லுகிறார். அதைக் கேட்டதும் திடுக் கிடுகிறார். அவருடைய மனைவி "மச்சான், இதிலே என்ன எழுதியிருக்கிறது?" என்று கேட்டாள், அவன் சொன்னான்;

"ஊரார், ஊரார் தோட்டத்திலே,
ஒருத்தன் போட்டாண்டி வெள்ளரிக்காய்,

காசுக்கு ரெண்டா விக்கச்சொல்லி
காகிதம் போட்டாண்டி வெள்ளைக்காரன்''

இதை எதற்காகச் சொல்லவருகிறேன் என்றால் ஓரிரண்டு வருடத்து நூற்பழக்கமுள்ள தமிழர்களுக்கும் விளங்கும் படியாக நாடகம் எழுதவேண்டும் என்று மகாகவி பாரதியார் கூறிவிட்டுச் சென்றார். இந்தப் பாமரனுக்கு ஊக்கம் அளிக்கும் வகையில் பேராசிரியர் என்ன வழி கூறுகிறார்?

இரண்டாவது நான் கூறவிரும்புவது ஒரு நாடகம் என்றால் அது பொழுதுபோக்காக இருக்கவேண்டுமா? அல்லது செய்தியாக இருக்க வேண்டுமா? இவருடைய பரந்த அனுபவத்திலிருந்து எனக்கு எதைச் சொல்லலாம், எது மக்களைக் கவருகிறது? செய்தி இருக்க வேண்டுமா அல்லது இருக்கவேண்டாமா? என்ற விவரத்தையும் எங்களுக்குத் தயவுசெய்து விளக்கும்படிக் கேட்டுக்கொள்ளுகிறேன்.

சா.ச. கமலபதி: நல்ல கேள்விகள். முதல் கேள்வி, ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் பாமரர்கள் இருக்கிறார்கள். அவர்கள் தான் மக்கள். அவர்களுக்குச் செய்தி எட்டவேண்டாமா என்பது ஒரு கேள்வி. 100 க்கு 100 அவர்களுக்குச் செய்தி எட்டத்தான் வேண்டும். அதற்கு என்ன செய்வது என்பதை எனக்குத் தெரிந்த அளவிலே நான் சொல்கிறேன்.

சேக்ஸ்பியர், படித்துப்பட்டம் பெற்ற இலக்கண, இலக்கியப் புலவர்களுக்காக எழுதவில்லை. முத்தன், முத்தம்மா, முனியாண்டி, மாரியாயி போன்றவர்களுக்குத் தான் எழுதினார். இவர்களுக்காக எழுதப்பட்ட நாடகமாக இருந்தாலும், அதிலே ஒவ்வொரு வாக்கியம் அல்லது வரியினுடைய முடிவு அல்லது நிலை, இந்தக் கருத்தைச் சொல்வதற்கு இதைவிட அருமையான சொற்கள் இல்லை என்ற அளவில் அதைத் தேர்ந்தெடுத்து, எளிமையாகவும் சொன்னார். சேக்ஸ்பியர் மிக எளிய நடையில் எழுதினார். இலக்கிய நயம் மிக்கதாகவும் பாமரர்களுக்கும் புரியும்படியும் இருக்கவேண்டும். அந்நாடகங்களை கவிதை வடிவில் எழுதி உரைநடை போலப் படிக்க வேண்டும். பாமரர்களுக்குப் புரியும்படியான இசை-சந்தம் அமைந்து இருக்க வேண்டும்.

இரண்டாவது கேள்வி, நாடகம் கருத்துக்காகவா? பொழுது போக்குக்காகவா? என்பது. நாடகத்தில் கருத்து இருக்க வேண்டும். சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் செய்திகள், கருத்துகள் உண்டு. அரசியல் தலைவர்கள் எப்படி இருக்க வேண்டும் என்று கூடச் சேக்ஸ்பியர் சொல்கிறார்.

ஞாநி: இவர்களைச் "சேக்ஸ்பியர் வாலா" எனறு சொல்லலாம் என நினைக்கிறேன். சேக்ஸ்பியர்வாலா அவர்கள் சொன்னதில் சில தகவல்களைச் சேர்ப்பது என்னுடைய நோக்கம். அவர்கள் நாடக நிகழ்ச்சிகளாக என்னவெல்லாம் இருக்கவேண்டும் என்று சில பட்டியல் தயாரித்திருக்கிறதாகச் சொன்னார்கள். அவர் சொன்ன பட்டியல் பூராவும் உண்மையிலே நாடகத் தனிமொழிகளுக்கு மிகவும் பொருத்தமான செய்திகள். அதில் எனக்கு எந்த மாறுபாடும் இல்லை. ஆனால் நான் ஏதேனும் கூடச் சேர்த்துச் சொல்ல விரும்புகிறேன். மரபுவழி அரசர்கள், வள்ளல்கள், பிரபுக்கள் இவர்கள் வாழ்க்கையிலேதான் நாடகத் தன்மைகள் இருக்கவேண்டும் என்பதில்லை. பாமர மக்கள் வாழ்விலும் உண்டு. ஆனால் இவைகளை நாம் கவனிக்கத் தவறி இருக்கின்றோம். தவறு செய்தவர்கள் காவல் நிலையங்களிலும் நீதிமன்றங்களிலும் தண்டிக்கப்பட்ட போதெல்லாம் அவர்கள் குடும்பம் பட்ட துயரங்கள் அனைத்தும் நாடகத்தன்மை நிறைந்தவைதாம். இதுபோன்ற பாமரமக்கள் வாழ்க்கைகளில் இடம் பெறும் நாடகச் சூழல்களையும் நாம் கவனிக்கத்தவறக்கூடாது.

சமகாலத்திய சமுதாயப்பிரச்சனைகளையும் நாம் நாடகச் சூழல்களாக மாற்றி நாடகங்களில் இடம் பெறச் செய்யலாம். இரண்டாவதாக அவர் சொல்லியதற்கும் மேல் சிறிது கூடுதலான செய்திகளைச் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. நவீன உளவியல் அடிப்படைகள் உள்ள நிலைகளை ஆராய்தல் என்னும் பல கூறுகள் இன்றைய நாடகங்களில் வந்திருக்கிறபோது, நவீன நாடகத்தினுடைய வலிமை கூடியிருக்கிறது என்பதை உணரவேண்டும். நவீன நாடகம் பிறதுறைகளையெல்லாம் அரவணைத்துக்கொண்டு சென்று கொண்டிருக்கிறது. எடுத்துக்காட்டாக, அப்பாவை உட்கார வைத்துக்கொண்டு அப்பா பதில் சொல்கிறமாதிரி நாம் கற்பனை செய்துகொண்டு பேசி உளவியல் அடிப்படையிலான

உணர்ச்சிகள் அனைத்தும் வெளிப்படும்படிச் செய்யலாம். இந்த அணுகுமுறையைப் பயன்படுத்தி, நா. முத்துசாமி "அப்பாவும் பிள்ளையும்" என்ற நாடகத்தை எழுதியுள்ளார்.

இரண்டாவதாக, குழுக்கள் உளவியல் பற்றியும், தன்வயப்படுத்தல் பற்றியும் சொன்னார்கள். இது நாடகம் பயிலவிரும்புகின்ற நாடகப் பயிற்சியாளர்களுக்குப் பயிற்சி கொடுக்கக்கூடியவர்கள் பயன்படுத்துகிற பயிற்சி உத்திகளில் ஒன்று. ஏற்கனவே இங்கே மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இதை குரோடவ்ஸ்கியும் செய்திருக்கிறார். இங்கே இந்தியாவிலே பாதல் சர்க்காரும் செயதிருக்கிறார். அவரிடம் பயிற்சி பெற்ற நான், ராமசாமி போன்றவர்களெல்லாம் பயிற்சி முகாமிலே இதைப்பார்த்திருக்கிறோம். ஆதிவாசிகளின் பிரச்சனையைப் பற்றி ஒரு நாடகம் போடப்போகிறோம் என்னும்போது ஆதிவாசியினுடைய உணர்ச்சியை நான் அறிந்திருக்க வேண்டும். அந்த உணர்ச்சியை அடைய முயற்சிசெய்ய வேண்டும். இரண்டாவது, பார்வையாளர்களின் மனதைத் தன்வயப்படுத்தி ஒரு அமைதியான சூழலுக்குக் கொண்டு சென்று அதன் வாயிலாகக் கருத்தை வலியுறுத்தல் போன்ற முறைகள் இப்பொழுது நடைமுறையில் உள்ளன.

மூன்றாவது, நான் சொல்ல விரும்புவது பள்ளிக்கூட நாடகங்கள் பற்றி அவர்கள் பேசினார்கள். சினிமா தடையாக இருப்பது பற்றியும் பேசப்பட்டது. நாடகம் சினிமாவுக்கான ஒரு படிக்கட்டு. நாடகத்தின்மூலம் சினிமாவுக்குப் போகலாம். அந்த வகையில் நாடகம் ஒரு ஏணி. நாடகம் தனி வலிமை, மரியாதை உள்ள ஒரு தனி சாதனம். இதனைத் தனிக் கலாச்சாரம் என்கின்ற ஒரு மரியாதை இல்லாமல் ஒரு படிக்கல்லாக மட்டும் பயன்படுத்துவதினால்தான் இந்தத் தீமை வருகிறது. சினிமா மாதிரி நாடகங்களை நடிக்கச் செய்வதும், சினிமாவிலே நாடகங்கள் மாதிரி காண்பிப்பதும் தவறான போக்கு. நாடகத்தில் காதல் காட்சிப் போடுவது, பின்னாலே சினிமாவிற்கு போகப் பயிற்சி பெறுவதற்குத்தான். நாடகம் ஒரு தனி சாதனம், இதைச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டால் இந்தத் தவறுகள் தவிர்க்கப்படலாம் என்று நான் நம்புகிறேன்.

சா.சு.கமலபதி: நீங்கள் ஒப்புக்கொள்வது பற்றி நான் மிகவும் மகிழ்கின்றேன். சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் சாதாரண மக்கள்

இருக்கிறார்களா என்று கேட்கப்பட்டது. ஒரு நல்ல கேள்வி. மேலெழுந்தவாரியாக 'கிங் லியர்' போன்ற மன்னர்கள் இடம் பெறுவது போல் தோன்றலாம். ஆனால் உண்மையில் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் சாதாரண, எளிய மக்களாக வருகின்ற பாத்திரங்கள் தான் மிகுதி. நூற்றுக்கு அறுபது பேர் பொதுமக்கள்தான், எளிய மக்கள்தான். சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் சாதாரண மனிதர்களைப் பற்றி செய்திகள் உண்டு.

முத்துச்சண்முகன்: நாடகங்கள் சினிமாவிற்கு படிக்கற்களாக அமைந்துள்ளன என்று சொன்னார். நானும் இதனை ஏற்றுக்கொள்கிறேன். இந்தக் கலைப்பயிற்சியைப் படித்தவர்கள் சினிமாவிற்குப் போய்விடுகிறார்கள் என்ற கருத்துக்கு மறுப்பு இருந்தாலும், அவர்கள் நாடகக்கலைக்கு தொண்டு செய்து சினிமாவிற்குப் போவதைப் பற்றி யாரும் மறுப்பதற்கில்லை. யாரும் கூடாது என்று சொல்லவும் முடியாது. எத்தனையோ நாடகத்துக்குப் புத்துயிர் கொடுத்தவர்கள் சினிமாவில் நடித்தவர்கள்தான். பி.யூ. சின்னப்பா நாடக நடிகர், சினிமாவில் நடித்து புகழ் பெற்றவர்கள். டி.கே.எஸ். நாடகத்தில் உள்ள அவ்வளவு பேரும் நாடக நடிகர்கள் தான். சினிமாவில் நடித்துப் புகழ் பெற்றவர்கள் தான். சிவாஜிகணேசன் நாடக நடிகராயிருந்து தான் சினிமாவில் புகுந்தார். தற்போதைய முதல்வர் நாடக நடிகராகயிருந்துதான் சினிமாவில் புகழ் பெற்று பின் முதல்வராகி இருக்கிறார். ஆகையினால் யார் பயிற்சி பெற்றவர்களாக இருந்தாலும் சினிமாத்துறைக்கு போகக் கூடாது என்று சொல்லவதற்கில்லை. நாடகக் கலைக்குத் தொண்டு செய்து நாடகக்கலையின் முன்னேற்றத்துக்குப் பாடுபட்டு நடிகர்களின் உற்பத்திக்கு ஒரு வழிகாட்டியாக வேண்டுமென்பதுதான் என்னுடைய தாழ்மையான வேண்டுகோள் என்று சொல்லி விடைபெற்றுக் கொள்கிறேன்.

நவீன நாடகங்கள்

தலைவர் உரை

முனைவர் க. செல்லப்பன்

இந்தக் கருத்தரங்கம் நாடக விழாவாக இருப்பதனால் நாடகம் எந்த நேரத்திலும் உருவாகும். கிரேக்க நாகரிகத்தின் உச்ச நிலையிலே நாடகம் வளர்ந்தது. ஆங்கில நாட்டிலே ஆங்கிலேயர்கள் Rule Britannia, Britain rules the waves என்று உலகத்தைக் கட்டி ஆண்ட நேரத்திலே, நாடகம் வளர்ந்தது. இந்திய நாகரிகத்திலேயும் அரி, குப்தர்கள் காலத்தில் நாடகம் வளர்ந்தது. நம்முடைய தமிழ் மண்ணில் அப்படி ஒரு பொற்காலம் இருந்திருக்க வேண்டும். ஆக, நாடகம் ஒரு நாட்டினுடைய பொற்காலத்தில் எல்லாம் வளர்ந்திருக்கிறது. அப்படி வளர்வதற்குக் காரணம் என்ன? பெரிகிலீசினுடைய ஏதென்சும், எலிசபெத்தின் இங்கிலாந்தும், குப்தர் காலத்து இந்தியாவும் உயர்ந்த நாடகத்தை உலகுக்கு அளித்தன என்று சொன்னால் அதற்கு என்ன காரணம் இருக்க வேண்டும்? ஒரு சமுதாயத்திலே நாடக வளர்ச்சி மிகுதியாக எப்பொழுது இருந்திருக்கிறது என்றால் அந்தச் சமுதாயத்தினுடைய ஆத்மா தன்னை வெளிக்காட்டுவதற்கு உரிய வழிகளைத் தேடும்போதுதான் நாடகம் உருவாகிறது. It is the search for self expression of the soul of the people.... ஒரு நாட்டு மக்களின் ஆத்மா வளருகிற போது, அது தன்னைப் புறமாக ஆக்கித் தன்னை உணர முயலுகிறபோது நாடகங்கள் வளருகின்றன. காலையிலே சிலர் சொல்ல முயன்றார்கள்; சொல்ல நினைத்தார்கள். அதாவது நாடகத்துக்கும், மற்ற மீடியத்துக்கும் - மற்ற கலைகளுக்கும் வேறுபாடு இருக்கிறது என்று நாம் உணர வேண்டும். இயல் தமிழும், இசைத் தமிழும், நாடகத் தமிழும் ஒன்றுதான் என்று நாம் நினைத்துக் கொண்டிருப்பதனால், நாடகத்தமிழ் மிகவும் தேவைப்படிருக்கிறது என்று பேராசிரியர் சண்முகம்பிள்ளை அவர்கள் சுருக்கமாகச் சொன்னார்கள். ஒரு பேரறிஞன் சொன்னான், எல்லாக் கலைகளும் இசையை நோக்கிப் போகின்றன என்று. ஆனால் நான் சொல்லுவேன் எல்லாக் கலைகளும் நாடகத்திலே சங்கமம் ஆகின்றன என்று. எல்லாக் கலைகளும் நாடகத்திலே மூழ்கி விடுகின்றன. Visual art and Verbal art என்று சொல்வார்கள். பார்வைக்கலை,

படிப்புக்கலை என்று இந்த இரண்டு கலைகளும் சங்கமமாவது நாடகக்கலையில்தான். எனக்குத் தெரிந்தவரையிலே, நாடகம் தான் மிகவும் சிக்கலான கலை. நம்முடைய மரபிலே கூத்தையும், நாட்டியத்தையும் சேர்த்துச் சொல்கிறோம். சில சமயங்களிதல் Drama is the most existential form of art. என்று எனக்குத் தோன்றுகிறது. existential form என்று சொன்னால், அதாவது அந்தந்த நேரத்திலே உருவாக்கிக் கண நேரத்திலே நிரந்தரத்துவத்தை அடையக்கூடிய தகுதி வாய்ந்த ஒரே கலை நாடகக்கலை. சேக்ஸ்பியர் உலகளாவிய நாடக ஆசிரியன். அவன் பிராட்லிக்காக எழுதவில்லை; அவன் அரிஸ்டாடிலுக் காக எழுதவில்லை; இந்தச் சர்வதேச நாடுகளில் இருக்கக்கூடிய பெரும் பெரும் அறிஞர்களுக்காக எழுதவில்லை. அன்று மாலையிலே அரை வயிற்றுக்கு உணவு உண்டுவிட்டு, பார்ப்பதற்கு வரிசையிலே வந்து உட்காருகின்றார்களே சாதாரண எலிசபெத் அரசியின் (Elezabethian population) அவையில் உள்ள மக்களுக்காக எழுதினார். நிரந்தரச்சுகத்தைப் பெற்ற சேக்ஸ்பியரின் ஹேம்லெட் நிரந்தரத்தை நினைத்து எழுதப்பட்டதல்ல. கண நேரத்தில் உருவான கனவு நிரந்தரமாகிவிட்டது. இதுதான் முக்கியம். நிரந்தரத்தை நோக்கிப் போவது கணநேரக் கனவாக மாறிவிடும். ஆனால் கணநேரக் கனவு நிரந்தரமான நிழலாகிவிடும். Drama is the illustration of the illusion of life, but at the same time it makes that illusion a grand reality. உண்மையும், பொய்யும், கனவும், உண்மையும் வாழ்க்கையிலே எப்படி நிழலாடிக் கெண்டிருக்கின்றதோ அப்படி நாடகம் அதை உருவாக்கிக் காட்டுகிறது. நாடகத்தின் தனித்தன்மை என்னவென்றால் அது வாழ்க்கையோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டது. It is the closest approximation to the image of life. நம் வாழ்க்கையினுடைய முழுமையை அதனுடைய பெருமையை, காட்சியாய், நடனமாய், கவிதையாய்க் கோத்து நெகிழ்ச்சித் தன்மையைக் கொடுத்து அதற்கு ஒரு போராட்டத்தைக் கொடுத்து இப்படி வாழ்க்கையை அலைமோத விட்டு, அந்த அலைகளிடத்து ஒளிந்திருக்கக்கூடிய ஒரு நிரந்தர அழகை நமக்குக் காட்டுவது தான் நாடகம் என்ற ஒரு பேரிலக்கியம். "No conflict, No Drama' - இது பெர்னார்ட்ஷா. "No Drama, No Culture' என்று நான் சொல்லுவேன். எங்கே நாகரிகம் இல்லையோ, அங்கே நாடகம்

பிறக்காது. இது உலக வரலாற்றைப் பார்க்கிறபோது சரி. நான் கிரேக்கத்தைச் சொன்னேன்; இங்கிலாந்தைச் சொன்னேன். அதே மாதிரிதான் நம்முடைய நாட்டிலும். 20ஆம் நூற்றாண்டில் ஒரு பெரிய ஆத்மீகப் புரட்சி எழுந்தபோது, ஒரு மொழிப் புரட்சியும், இனப்புரட்சியும் எழுந்தபோதுதான், நாடகம் மறுமலர்ச்சி பெற்றது. காந்தியம் என்ற சத்தியம் இந்த மண்ணிலே நடந்த ஒன்று. அதேசமயத்திலே தமிழ், அழகான மொழி; அது தெய்வம் - "நீராடும் கடலுடுத்த நிலமடந்தைக் கெழிலொழுகும் சீராடும் வதனத்தை" வாயார வாழ்த்த வேண்டுமென்று ஒரு கவிஞன் நினைக்கும்போது இந்த நாட்டிலே நாடகம் பிறந்தது என்பதை, மறுமலர்ச்சி அடைந்தது என்பதை நாம் மறக்க முடியாது. ஆக நாடக மறுமலர்ச்சி, ஒரு சமுதாய மறுமலர்ச்சி; சமுதாய விழிப்புணர்ச்சி. It is the most communal form of art.

இது ஒரு குழுக்கலை. நாட்டியம் குழுக்கலை அல்ல. நாட்டியத்தில் குழுத்தன்மை இருக்கிறது. கவிதை குழுக்கலை அல்ல. சில சமயத்தில் காப்பியம் குழுத்தன்மையைப் பெற்றிருந்தாலும், அரிஸ்டாடில் தொடக்க காலத்தில்கூடச் சொல்லியிருக்கிறார். காப்பியத்திற்கும், நாடகத்திற்கும் டிராஜிடிக்கும் போட்டி ஏற்பட்டு, டிராஜிடி வென்றதற்குப் பிறகு முழுமை அடைந்தது. அதற்கு மேல் எந்த வளர்ச்சியும் இல்லை என்று அரிஸ்டாடில் எழுதி வைத்திருக்கிறான். அரிஸ்டாடில் மனவளர்ச்சியின் முழுஎல்லை டிராஜடியில் இருக்கிறது என்று சொல்கிறான். இது காப்பியத்தில் இல்லை; டிராஜிடிக்கு உண்டு. ஆகக் காப்பியத்திற்கும் டிராஜிடிக்கும் நடந்த போராட்டத்திலே இறுதியாக டிராஜிடி வென்றது என்பார் அரிஸ்டாடில். உலகத்திலேயே மிக உயர்ந்த மனங்கள் என்று மூன்று சொன்னால் அதில் அரிஸ்டாடில் ஒருவர். அவர் சொல்லியிருக்கிறார், காப்பியத்திலே குரூப் இருக்கிறது; ஆனால் அதிலே தனிமனிதச் சிந்தனை குறைவு என்று. நாடகத்திலேதான் சமுதாய வாழ்க்கையும், தனி மனிதனும் ஒரே சமத்துவமாகக் காட்டப்படுகிறது. It is an art which glorifies the individual, but as a part of collective phenomenon.

தனி மனிதனையும் சமுதாயத்தையும் ஒரு நிலையிலே பார்க்கக்கூடிய உண்மையையும், கனவையும் ஒன்றாகக்

காட்டக் கூடிய நிலை நாடகத்தில் உண்டு. இந்த வாழ்க்கை ஒரு கனவு, ஆனால் உண்மையான கனவு. இந்த வாழ்க்கை உண்மை. ஆனால் ஒரு கனவான உண்மை. இந்தத் தத்துவத்துக்கு நாடகம்தான் உருவகம். நாடகம் வாழ்க்கையின் உண்மையை, அந்த உண்மைக்குள் ஒளிந்திருக்கும் பொய்ம்மையை, இந்த வாழ்க்கையின் பொய்ம்மையை அந்தப் பொய்ம்மைக்குள் ஒளிந்திருக்கும் நிழலாடும் உண்மையை, அந்த ஒளியையும் இருளையும் காட்டக்கூடிய அப்படிப்பட்ட அமைப்பு நாடகக்கலை. ஏனோ தெரியவில்லை, இடைக்காலத்திலே அவ்வளவு சரியாக இல்லை.

சிலப்பதிகாரத்திலே நாடகத்தின் முழுத்தன்மை இருக்கிறது. ஆனால் அது நாடகமல்ல. உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் என்று அதனை நாடகமாகச் சொல்லலாமே தவிர நாடகமல்ல. என்னுடைய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையிலேகூடச் சொல்லியிருக்கிறேன். சிலப்பதிகாரத்தைப் பார்க்கிறபோது கிரேக்க நாடகத்தின் சாயல் முழுக்க முழுக்க இருக்கிறது. அதாவது அந்த ஆய்ச்சியர் குரவைக்கும், கிரேக்க நாடகத்தின் கோரஸுக்கும் எந்த வித்தியாசமும் கிடையாது. கிரேக்க நாடகத்தின் முழுத்தாகத்தை நான் அங்கே பார்க்கிறேன். ஆனாலும் சிலப்பதிகாரம் ஒரு காப்பியமே தவிர, நாடகம் என்று சொல்லமுடியாது. நாடகத்துக்குரிய தன்மைகளெல்லாம் இருக்கிறது; ஆனால் அது நாடகமாக இல்லை. நம்முடைய நாகரிகத்திலே காப்பியச் சிந்தனை, நாடகச் சிந்தனையை - ஏனென்றால் அதற்குப் பல்வேறு உளவியல் அடிப்படையான காரணங்களைச் சொல்லலாம் - காப்பியமான பிறகுதான் காப்பியங்களெல்லாம் வளர்ந்தன. Conflict இருக்கிறது, நம்முடைய இலக்கியத்திலே. காப்பியமும் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல்களும் வளர்ந்த அளவுக்கு நாடகம் வளரவில்லை. காப்பியம் நாடகத்தைத் தன்னுள் இழுத்துக் கொண்டது. அதனால் நாடகம் தனியாக இல்லை. நாடகம் இல்லை என்று சொன்னால் சண்டைக்கு வராதீர்கள். நம்முடைய சங்க காலப் பாட்டு, ஒவ்வொரு பாட்டிலும் ஒரு கவிதை இருக்கிறது; ஒரு நாடகம் இருக்கிறது; மிகப் பெரிய நாடகங்களைப் பறி கொடுத்து விட்டோம்; அல்லது இல்லை என்ற வாதத்திற்கு நாம்

வரக்கூடாது. அது நம் கெட்டித்தாரத்தனத்திற்கு அடையாளமாக இருக்க முடியாது. ஏதோ சிறிது ஏதாவது வைத்திருக்க வேண்டுமல்லவா? நம்முடைய கலாச்சாரத்திலே நாடகத்தை நாம் நாட்டியமாகவே பார்த்திருக்க வேண்டும். இந்த நிலையில் நாடகத்தின் தன்மையை நாட்டியம் ஏற்று அது வளர்ந்து கொண்டே வந்திருக்க வேண்டும். இன்னொரு நிலைமையிலே காப்பியம் 'காப்பிய இலக்கியம்' என்ற முறையில் வந்திருக்க வேண்டும். இப்படிப் பிரிந்ததனால், இந்த இரண்டையும் சந்திக்கக் கூடிய நிலையில் உள்ள இந்த நாடகம் வளராமைக்கு உரைநடை இல்லாதது ஒரு குறைபாடாக இருக்கலாம். சாகுந்தலத்தைக் கூட Dramatic moments என்றுதான் சொல்வார்கள். அதில் நாடகத் தன்மை பல இடத்தில் இருக்கிறது. முழுக்க ஒரு social communal dramatic art என்ற நிலை இல்லை. குறவஞ்சிப் பாடல்கள், தெருக்கூத்து இப்படி இருந்திருக்கிறது. இவைகள் நாட்டுப்புறக் கலைகள் என்ற அளவில் இருக்கின்றன. நாட்டுப்புற நாடகம் என்று சொல்வது எனக்கு எனனவோபோல் இருக்கிறது. Folk Art என்று சொல்லவதைவிட 'The Peoples Art' என்று சொல்லலாம் என்று தோன்றுகிறது. கிராம மக்களிடையே ஒரு வகையான நாடகம் இருக்கிறது. இசையும் இருக்கிறது. ஆனால் அது இவ்வளவு காலமாகச் சீர்திருந்திய stylised drama வாக் இருந்ததால், இருபதாம் நூற்றாண்டிலே ஒரு பெரிய வெளிப்பாடு இருந்தது. சுந்தரம்பிள்ளைக்குப் பிறகு, சம்பந்த முதலியார் வந்தபிறகு, திராவிட இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்களெல்லாம் வந்தபிறகு, ஒரு Social art, it became a social art. அது ஒரு சமூகக் கலையாகப் பரிணமித்தது. ஆனால் இதற்கு முன்பு நம்முடைய நாகரிகம் என்ன? நம்முடைய கலை என்ன? கவிதை என்ன? அந்த நாடகங்கள் என்ன? நான் சொல்லுகிற விளக்கம் என்ன வென்றால், நமக்குச் சமுதாய வாழ்க்கையிலே, அடிப்படை நம்பிக்கை இல்லாததும் ஒன்று. we develped into Mythical culture; Mythical culture may not be able to produce this kind of drama. It belives in the accidents of the ordinary existence. ஏதோ என்னுடைய விளக்கத்தைச் சொல்ல முயன்றேன். காலையிலே பேராசிரியர் சொன்னார், அவர் Academic status வேண்டும் என்று சொன்னார். Academic status இப்பொழுதுதான் வந்திருக்கிறது. ஆனால் academic உடன் நிறுத்தாமல், நாடகத்தில்

நடிப்பவர்கள், சாதாரணமானவர்கள், ஆராய்ச்சியாளர்கள் என்ற மூவரும் சந்திக்க வேண்டும் என்பது இந்த நாடகக் கருத்தரங்கின் நோக்கம். அதுதான் நான் இங்கே ஒரு நாடகம் நடக்கிறது என்று சொன்னேன். இப்படிச் சந்திக்க வைப்பதோடல்லாமல் ஒரு சமுதாய Status இதற்குக் கொடுக்கப்பட வேண்டும். Acdemic status இப்போது வந்திருக்கிறது. சேக்ஸ்பியரை எந்தப் புத்தகமும் உருவாக்க வில்லை; சேக்ஸ்பியர் எத்தனையோ கோடிப் புத்தகங்களை உருவாக்கியிருக்கிறார். அவர் சாதாரணமான நாடகக் காரர்களோடு இருந்தவர். சேக்ஸ்பியருடைய வளத்துக்கு ஆராய்ச்சியும் உதவியது. மிகப் பெரிய பெரிய அறிஞர்கள் ஆராய்ச்சியினால் நாடகத்துக்கு பேசிக்கா ஒரு எபிமிரல் குவாலிடி இருக்கிறது. அதை நிரந்தரமாக்குவது கலையாக்குவது, interpretation ஆக்குவது, அதைப்பற்றிச் சிந்திப்பது, கேள்வி கேட்பது. இந்தப் பழக்கம் நம்மிடம் இல்லாமல் போனது. Great Greek Literatures have suffered because of its very greatmen's interpretations. அது மாத்திரமல்ல. நாம் எல்லாம் சமம் என்று சொல்லுகிறோம். தத்துவமசி என்று சொல்கிறோம். தபசி பிரும்மம் நாம் என்கிறோம். ஆனால் அதே சமயத்தில் மிகப் பலவற்றை இந்த வாழ்க்கையில் முக்கியமான வற்றையெல்லாம் கேவலமாக மதிக்கின்ற எண்ணம் நம்மிடம் ரொம்ப நாளாய் இருந்திருக்கின்றது. "நாடகத்தில், காவியத்தில் காதல் என்றால் நாட்டினர்தான் வியப்பெய்து நன்றாம் என்பார்" என்று பாரதி சொன்னானே நாடகத்தையும், காவியத்தையும் பார்த்துவிட்டு! 'சேக்ஸ்பியரே, என்னுடைய சாம்ராஜ்யம் போனாலும் நான் ஒரு நாடகத்தை இழக்க மாட்டேன்' என்று சொன்ன அந்தப் பிரிட்டிஷார் காலடியிலே, இவ்வளவு பெரிய தேசம் ஒற்றுமையாக 150 ஆண்டு காலம் இருந்துவிட்டு, ஆக நாம் என்ன சொல்லுகிறோம்... நாடகமா, பார்க்கிறாய்? நாடகமா படிக்கிறாய்? நாடகம் என்றால் ஏதோ கேவலம் என்று தானே நினைக்கிறது சமுதாயம்... பார்க்க விரும்புகிறதே தவிர? அதை ஏற்க விரும்புகிறதா? நம்முடைய பண்பாட்டிலே இருக்கின்ற ஒரு பெரிய முரண்பாடு இது.

நம்முடைய நாட்டிலே நாடகம் வளர வேண்டுமானால், பாரதிதாசன் பாட்டை மாத்திரம் நான் சொல்லிவிட்டு வம்பும்,

எளிமையும் சூழும் நாட்டிலே, வாழ்வு உணர்வு சேர்க்க, அந்த நற்றமிழின் கூத்தின் முறையினால் ஆடிக் காட்ட மாட்டாயா?- ஒரு தேசத்தினுடைய ஏக்கத்தை அந்த மனிதன் ஒரு காதல் பாட்டிலே சொல்லியிருக்கிறான். இதில் எனக்கு மிகவும் பிடித்தது எது என்று சொன்னால், ''கூத்தின் முறையினால் ஆடிக்காட்ட மாட்டாயா?''. அந்தக் கூத்து என்ற சொல் சில சமத்திலே it lost its value. கூத்து என்றால் ஏதோ ''கூத்தா போச்சு'', ''கூத்தடிக்கிறான்'' என்று கேலிப் பொருளாகப் பயன்படுத்தப்படுவதால் அந்தச் சொல்லுக்கு ஒரு தரம் குறைந்து போயிருக்கிறதை, இதனை அழகாக ஏற்றி வைத்துப் பாரதிதாசன் அழகான நேரத்திலே சொல்லுகிறார் ''அந்த நற்றமிழ் கூத்தின் முறையினால் ஆடிக்காட்ட மாட்டாயா?'' என்று. அந்தக் கூத்து தெருக்கூத்து மட்டுமல்ல, பெரிய பெரிய பரதநாட்டியமும் அந்தக் கூத்துத்தான், நாடகமும் அந்தக் கூத்துதான்.

அயர்லாந்து விழித்தெழுந்ததற்குக் கரணமே நாடகம் தான். ஐரீஸ் நாட்டினுடைய நாடகம்மட்டும் இல்லாவிட்டால் அந்த நாட்டினுடைய ஆத்மீக வேட்கை இன்றைக்கு வரை நிறைவு பெற்று இருக்கமுடியாது; Iris National search for identity was inseperable from the search for drama. ஆத்மாவைத் தேடி நாடகத்தைக் கண்டுபிடித்தது. நாடகத்தைக் கண்டு தன்னையும் உணர்ந்து கொண்டது. இது நாடகத்தின் அடிப்படைத் தன்மை. புறத்தைத் தேடித் தன்னை உணர்வது. நாடகம் அதுதான். இப்பொழுது நடித்தார்களே அதைப்போல மற்றவர்களுக்காகச் சொல்லி நாமும் உணர்ந்து என்னையும் உணர்ந்து கொள்கிறேன். இந்த அடிப்படையே நாட்டின் ஆத்மீக உணர்ச்சிக்கு, தனிமனிதனுடைய அக விழிப்புக்கு self consciousness போவதற்கு நாடகம் உதவுகிறது. கடைசியிலே consciousness of self வருவதற்குத் துணை செய்கிறது. self consciousness வேறு; consciousnes of self வேறு. அந்த நிலையிலே நாடகம் நம்முடைய தனி, சமுதாய, இன, அக விழிப்புக்கு மிக முக்கியமான இந்த நாடகக்கலை, இந்த நாட்டிலே இப்பொழுது எவ்வளவு தூரம் வளர்ந்திருக்கிறது? இனி எப்படி வளர வேண்டும் என்ற அடிப்படைக் கேள்விகளை மையமாக வைத்துக்கொண்டு நாம் நம்முடைய குழு விவாதத்தைத் துவக்குவோம்.

காலையிலே நடந்த நாடகத்தைப்பற்றி ஒரு சின்ன விவாதம் ஒரு 15 மணித்துளிகள் வைத்துக்கொண்டு பின் இவ்விவாதத்தைத் துவக்கலாமா அல்லது இந்தக் குழு விவாதத்தோடு அதைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாமா என்று உங்கள் கருத்தை அறிய விரும்புகிறேன். இந்த நாடகம் நடிப்பவர்கள் மாத்திரம் செய்வது அல்ல. good drama is produced as much by the audience as by the actors. இது மிகவும் முக்கியம். காலையிலே கமலபதி அழகாகச் சொன்னார். ஒரு நேரத்திலே அவ்வளவு கைதட்டல் வந்தது என்று சொன்னால் அந்த நேரம் it is a dialectical process. திரைப்படத்திற்கு இல்லாத சில நன்மைகள் நாடகத்திற்கு உண்டு. திரைப்படத்திலே உன்னுடைய நடிப்புத் திறமை, சிறிது சிறிதாக, தேர்வை 10 தடவைகள் எழுதித் தேர்ச்சி அடைவதுபோல் செய்து காட்ட முடியும். நமக்குப் பதிலாக இன்னொருவனை எழுத வைத்தும் தேர்ச்சியடையச் செய்ய முடியும். நாடகத்திலே அது முடியாது. நீ வாழ்கையினுடைய அந்த existential nature - ஐ ஏற்றுக்கொண்டு, அந்த interaction - ஐ ஏற்றுக்கொண்டு they are also acting with you, you are acting for them, they are acting through you. இதுதான் கிரேக்க நாடகத்தின் அடிப்படைத் தத்துவம். chorus, the chorus act for the hero, and hero acts through the chorus. Chorus are the mediators between the audience and the hero. இது இன்றைக்கு வரை உண்மை. நாடகம் நடக்கிறது என்று சொன்னால், அது மூன்று பேர் அல்லது நான்கு பேர் அல்லது அந்த டைரக்டருக்கு மட்டும் உட்பட்ட பிரச்சனை அல்ல. It is a collective communal product. அதை நாம் திருப்பிச் செய்யலாம்; நடிகனாக இருந்தால் அதை மறுபடியும் ஒவ்வொரு தடவையும் interpret செய்வான். அந்த நேரத்திலே முதல் தொனி எப்படி மாறுகிறதோ அதற்கு மாறாக - அதே தொனியைப் பல மாதிரி வைத்துச் செய்தால் நன்றாக வரும். எனவே நாடகம் ஒரு வளரும் கலை. பல கலைகள் ஒன்றோடு ஒன்று கலந்து இயங்கும் கலை. So drama is a development art; interact art என்று சொல்லி, முதலில் காலையிலே நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சியைப்பற்றிக் கலந்துரையாடலை முடித்து விடலாம் என்று நினைக்கிறேன். காலையிலே காட்சி துவங்கிக் கருத்தரங்கு ஆரம்பமாயிற்று. இப்பொழுது கருத்தரங்கை முதலிலே முடித்துவிட்டுப் பிறகு காட்சிக்குப் போகலாம்; காலையிலே நாடகம் நன்றாக இருந்தது. அதில் Illusion தான்

முக்கியம். நாம் ஒருவரும் இல்லை. அவர்கள் பாத்திரமாக மாறிச் சூழ்நிலையை ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். surrendering the self and accepting the environment நடிப்புச் சூழ்நிலையிலே அவர் கர்ஜித்த கர்ஜிப்பு, கண்ணபரமாத்மாவினுடைய சமநிலை, பீமனுடைய வேகம், அர்ஜுனனுடைய அழுத்த நிலை இவையெல்லாம் எனக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. அதனுடைய வெற்றிக்குக் காரணம் என்ன என்பதனை நாம் கேள்வி-பதில் மூலமாகக் கண்டுபிடிக்க முடிந்தால் நல்லது. பிடித்தது என்று எல்லாரும் சொல்லலாம். அது என்ன? அதனுடைய 'தனி' என்பதற்கு என்ன காரணம்? நல்ல முதிர்ந்த நடிகர்கள் இருக்கிறார்கள்; கருத்துக்களைச் சொன்னால் மகிழ்ச்சியுடன் ஏற்போம்.

நவீனத் தமிழ் நாடகம்

அஸ்வகோஷ்

1

தமிழின் தமிழ்க் கலைகளின் நவீன வளர்ச்சிக்கு எப்போதும் இடர்ப்பாடாய் இருந்து வரும் போக்குகள் இரண்டு.

ஒன்று, எந்த ஒரு அறிவியல் கலை சார்ந்த துறையானாலும் எல்லாமுமே தமிழில் உண்டு என்று தமிழின் பழமையிலேயே திளைத்து, எந்த ஒரு துறையிலும் எழும் நவீன சிந்தனைக்கும் தமிழிலேயே ஆதாரம் தேடித் தமிழின் பெருமையை நிலைநாட்டுவதிலேயே பூரிப்பு எய்திக் கொண்டிருப்பது.

மற்றொன்று, முழுக்கவும் மேற்கத்திய சிந்தனைகளின் பாதிப்பில் தமிழிலே எதுவுமே இல்லை. எல்லாம் பிறமொழி அல்லது இறக்குமதிச் சரக்கு, இச்சரக்கின் உன்னதத்துக்குத் தமிழில் என்ன இருக்கிறது என்று கேட்டு, பிறமொழிக் கலை பற்றிய சிந்தனைகளே எப்போதும் தம் பாண்டித்துவத்துக்குப் பட்டயமாய் அதிலேயே தங்களைக் கொலு ஏற்றிக் கொண்டு தமிழின் தொன்மையையும் மரபையும் மறந்து அதிலிருந்து தங்களைத் தாங்களே துண்டித்துக் கொண்டிருப்பது.

முன்னவர்களால் சமகாலச் சூழலை உணர்ந்து அதற்கேற்பத் தமிழ்க் கலைகளை நவீனப்படுத்த முடியவில்லை. பின்னவர்கள் தமிழ்க் கலைகளை நவீனப் படுத்துவதாகச் சொல்லித் தமிழ்ச் சூழலிலிருந்தே அந்நியப்பட்டுப் போனார்கள்.

இந்நிலையில் இவ்விரண்டு போக்குகளையும் தவிர்க்க, தமிழ்க் கலைகளை-தமிழ் மரபை- அவ்வக்காலச் சமூக அரசியல் பொருளாதாரக் கட்டுக்கோப்புகளின் பின்னணியில் புரிந்துகொண்டு, அதற்கிசைந்த வகையில் மாறிவரும் காலச்சூழலுக்கு ஏற்பத் தமிழ்க் கலைகளை வளர்ப்பதும், அதை நவீனப்படுத்துவதுமான ஒரு பார்வையே தமிழுக்கு எப்போதும் தேவைப்படுவது. இத்தேவை தமிழ்க்கலைகளின் இதர துறைகளில் உணரப்பட்ட அளவு நாடகத் துறையில் உணரப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை.

இதுவே இன்றைய 'நவீனத் தமிழ் நாடகத்தின் - முதல் தேவை.

2

இத்தமிழர்களையும் இவர்களை ஆண்ட மன்னர் களையும் பாடிய புலவர்கள் வழி, அரசவைகளிலும் ஊர்ப் பொதுவிலும் கூத்தும் பாட்டும் நிகழ்த்தி வந்த கூத்தர், பாணர், விறலியர் வழி, நால்வகை நில மக்களின் சமூக வாழ்வு, சடங்குகள் வழி, வளர்ந்தது இம் முத்தமிழ்.

இதில் புலவர்களால் பாடப்பெற்ற - ஓலைச் சுவடிகளிலே முடங்கிக் கிடந்த - இயல் தமிழை மட்டும் நமது தமிழ் அறிஞர்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில் அடையாளம் கண்டுகொண்டார்கள். தமிழின் தொன்மையும் வளமையும் வெளிப்பட்டன. முத்தமிழில் முதல் தமிழின் பெருமை நிறுவப்பட்டது. இதர இரு பிரிவுகளான இசையும் நாடகமும் மட்டும் இவர்கள் கவனத்தைக் கவரமுடியவில்லை. இவர்களால் கண்டு கொள்ளக் கூடிய நிலையில் அவைகள் இல்லை. காரணம் அவை ஓலைச் சுவடிகளிலே தம் இருப்பைக் கொண்டிருக்கவில்லை. மாறாக அவை தலைமுறை தலை முறையாக இசையையும் நாடகத்தையும், குலத்தொழிலாக, சமூகக் கடமையாக, அல்லது ஒரு தொழில் பிரிவாகப் பயின்று, அப்பயிற்சியில் இக்கலைகளைத் தேக்கிப் பாதுகாத்து வளர்த்துக் கொண்டு அல்லது புறச்சூழல்களால் நலிய வைத்துக் கொண்டு வந்த தமிழ்க் கலைஞர்களின் நாவிலும் தேகத்திலும் கலந்து கிடந்தன.

தமிழ் மக்களது சமய வழிபாடுகளில், சமூகச் சடங்குகளில் காலத்துக்குக் காலம் நிகழ்ந்து வந்த மாறுதல்களுக்கேற்ப தானும் மாறித் தன் வாழ்வைத் தக்க வைத்துக் கொண்டிருந்தன அவை.

இது நமது தமிழ் அறிஞர்களின் பார்வையில் படாமல் போனது எப்படி என்பது நமக்குப் புரியவில்லை. ஒரு வேளை நமது தமிழ் அறிஞர்களின் விழிப்புணர்வு, இயல்துறையில் இருந்த அளவு நிகழ்கலைகளில் தீவிரம் கொண்டிருக்க வில்லையோ என்னவோ, அல்லது தாங்கள் தமிழ் அறிஞர்களாயிருந்த காரணத்தாலேயே தங்கள் புலமைவாய்ந்த மரபு வழிப்பட்ட பார்வைக்கு இது அவசியமற்றது என்று கருதினார்கள் போலும்.

காரணம், கூத்தையே இருவகைப்படுத்தி அகக்கூத்து புறக்கூத்து என பாகுபடுத்திக் கண்டது நம் தமிழ் மரபு. அகக்கூத்தோ அரசவைகளிலே ஆடப்பெற்று அரசுரிமைகளின் வீழ்ச்சியினால் அவ்வப்போது நலிவுற்றுப் பின் பல்வேறு மாற்றங்களோடு சமய நிறுவனங்களின் பாதுகாப்பில் புத்துயிர்பெற்று நிலவி வருவது. புறக்கூத்தோ என்றும் பரந்து பட்ட மக்களிடையே வியாபித்து, யாருடைய தயவுக்கும் தேவை கொண்டிருக்காமல் எப்போதும் ஏதோ ஒரு வகையில் மக்கள் வாழ்வோடே வாழ்ந்து கொண்டு வருவது.

எனவே புறக்கூத்து வகைப்பட்ட நிலவுகை எதுவும் நமது தமிழ் அறிஞர்களின் கண்களுக்குத் தென்படாமல் போனதில் வியப்பில்லை.

3

மூவேந்தர்களாலும் பல்லவ மன்னர்களாலும் கீர்த்தியோடு ஆளப்பட்ட தமிழகம் - இயல், இசை, சிற்பம், ஓவியம், நாட்டியம் எனப் பல்கலைகளையும் போற்றி வளர்த்த தமிழகம் - நாடகத்தைப் பொருத்தமட்டில், கிரேக்க மண்ணின் தொன்மை போன்று இந்த மண்ணின் தொன்மைக்கு எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் என்று இன்று வரை எதுவும் காணக் கிடைக்காமல் இருந்து வருகிறது. அல்லது இன்றுவரை நமது ஆராய்ச்சிக்கு அப்படி எதுவும் கிடைக்கப்பெறவில்லை.

இதில் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பல்லவ மன்னன் மகேந்திர வர்மனால் எழுதபட்டதாகச் சொல்லப்படும் 'மத்த விலாசப் பிரகசனம்' மட்டும் விதி விலக்கு. ஆனால் அதுவும் வடமொழியில் எழுதப்பட்டது.

தொல்காப்பியர் காலத்துப் பண்ணத்தி, புலன்; சங்க காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்து வகைகளாகத் தெரியவரும் துணங்கை, குரவை, வள்ளி, துடி; சங்கம் மருவிய காலத்து வேத்தியல், பொதுவியல் வகை ஆட்டங்கள்; மற்றும் வேற்று நாட்டுக் கூத்து வகைகளாக அறியவரும் ஆரியம், வடுகு, சிங்களம் முதலானவைகளிலும் எதுவும் எழுத்து வடிவம் கொண்டதாகத் தெரியவில்லை.

சிலப்பதிகாரத்தால் தெரியப்படும் நாட்டிய நன்னூலும் உரையாசிரியர்களால் குறிப்பிடப்படும் பரதம், அகத்தியம்,

முறுவல், சயந்தம், குணநூல் செயிற்றியம் முதலானவைகளும் வெறும் தகவல்களாக அல்லது ஏதோ சில மேற்கோளாக மட்டும் அறியப்படுகின்றனவே ஒழிய எதுவும் இதுவரை தமிழுக்கு முழுதாகக் கிட்டவில்லை.

நாடகக்கலை பெரிதும் மறுமலர்ச்சியடைந்ததாகச் சொல்லப்படும் சோழர்கள் காலத்திலும் (கி.பி. 9-12 நூற்றாண்டுகள்) நிகழ்த்தப்பட்டதாக அறிய வரும் நாடங்களைச் சான்றுகூறக் கல்வெட்டுகளே ஆதாரமாய் உள்ளனவேயன்றி எதுவும் எழுத்து வடிவில் நமக்குக் கிட்டியபாடில்லை.

ஆக, எழுத்து வடிவில் தமிழுக்குக் கிடைத்த நாடக வகைகள் என்று அறியப்படுபவை கி.பி. பதினேழாம் நூற்றான்டின் வாக்கில் தோன்றிய பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் முதலான சிற்றிலக்கிய வகைகளே.

எனவே, அரசவை மற்றும் அறிஞர்களால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட மரபு என்று ஏதோ ஒன்று இருந்து அதற்கான எந்தத் தடயமும் இல்லாது அழிந்தொழிந்த, அல்லது அது பெருமளவும் சமயச் சார்பான வழிபாட்டு நிகழ்வாக உருமாறியுள்ள நிலையில், இழிவகைப்பட்ட கூத்து எனப் புறக்கணிக்கப்பட்ட ஆட்டமும் கூத்தும் பரந்துபட்ட மக்கள் வழி, அதை நிகழ்த்தி வந்த கலைஞர்கள் வழி, காலத்துக்குக் காலம் மாறிவந்த சூழல்களுக்கு ஏற்பச் சிதைந்தும் புத்துயிர் பெற்றும் ஏதோ ஒருவகையில் அவர்கள் வாழ்வோடும் சமூகச் சடங்கோடும் தன் நிலைப்பைக் கொண்டிருக்க, தமிழ் நாடகத்தை எதிலிருந்து தொடங்குவது, எப்படி வளர்ப்பது, எவ்வகையில் இதில் நவீன போக்குகளைப் படைப்பது என்பதே 'நவீனத் தமிழ் நாடக'த்தின் முன்னே உள்ளே மிகப் பெரிய கேள்வி.

4

கலை இலக்கியம் மற்றும் அறிவியல் சார்ந்த எந்தத் துறையானாலும் சரி, அதில் நவீனம் என்பது காலத்தின் படைப்பு. அது ஒவ்வொரு காலத்திலும் அவ்வக் காலத்துக்கு முந்தைய அவ்வத் துறைகளின் வளர்ச்சியைத் தன்வயப் படுத்திக்கொண்டு சமகாலத்தேவைகளை நிறைவேற்ற

மேற்கொள்ளப்படும் முயற்சியின் வெளிப்பாடு. மற்றபடி இது யாரோ சில தனிப்பட்ட நபர்களின் யோகசித்தியோ அல்லது வரப்பிரசாதமோ அல்ல.

இதனால் அவ்வக்காலங்களில் தோன்றிய நவீன கண்டுபிடிப்பாளர்களுக்கு இதில் பங்கே இல்லை என்பதாக அர்த்தம் அல்ல. ஒவ்வொரு துறையிலும் அவ்வக்கால அவர்களது ஈடுபாடும் திறமையும் உழைப்பும் என்றும் மதித்துப் போற்றுவதற்கு உரியவை என்றாலும் அவர்கள் இல்லாவிட்டால் அக்கண்டுபிடிப்பே இல்லை என்கிற ஆபத்துக்கு அறிவார்ந்த சிந்தனை போக முடியாது. கொஞ்ச காலம் கடந்தாலும் ஒருவர் இல்லாவிட்டால் மற்றொருவரைக் கொண்டு காலம் அக்கண்டுபிடிப்பை நிகழ்த்தியே தீரும் என்பதே பொதுவான விதி.

எனவே, நாடகமும் ஒரு கலை என்ற அளவில் இந்த விதிக்குப் புறம்பாக நிற்க முடியாது.

கலை என்பது மனித வாழ்வோடே பிறந்தது. காடுகளிலும் குகைகளிலும் வாழ்ந்து மிருகங்களை வேட்டையாடிப் புசித்து வந்த மனிதன் தான் கொன்ற மிருகத்தைச் சுற்றி நின்று ஆடி வெளிப்படுத்திய வெற்றிக் களிப்பில் மனிதகுலத்தின் முதல் கூத்து நிகழ்ந்தது. காலப்போக்கில் மொழி தோன்ற இலக்கியம் பிறந்தது. இந்தக் கலையும் இலக்கியமும் மனித வாழ்வைப் பற்றிச் சொல்பவை. மனித வாழ்வைப் பிரதிபலிப்பவை. மனித வாழ்வு அவ்வக் கால அரசியல் பொருளாதார சமூகக் கட்டுக் கோப்புகள் சார்ந்து நிலவுவது. இக்கட்டுக்கோப்புகள் காலத்துக்குக் காலம் மாறுவது. ஆகவே மாறி வரும் இக்கட்டுக்கோப்புகளுக்கு ஏற்ப வாழ்க்கையும் மாறி வருகிறது.

மாறிவரும் இவ்வாழ்க்கையைக் கலை இலக்கியங்களும் பிரதிபலிக்க வேண்டியுள்ளதால் இக்கலை இலக்கியங்களும் அவ்வப்போது மாற்றங்களுக்குள்ளாகிறது. புதிய உருவங்களுக்காகத் தேடல் கொள்கிறது. இத்தேடல்களிலிருந்தே நவீனம் பிறக்கிறது.

இதில் உலகில் எந்த ஒரு மொழி அல்லது இனமும் தன்னிச்சையான - சுயேச்சையான பிறமொழி இனத் தாக்கமற்ற-

கலை இலக்கியங்களை வளர்த்துக் கொள்ள முடியாது. அல்லது வளர்ந்து வரும் எந்த ஒரு கலை இலக்கியத்திலும் இத் தாக்கம் என்பது இல்லாமல் இருக்க முடியாது.

இத்தாக்கம் விருப்பத்தால் ஏற்படுவதல்ல. வரலாற்று நிர்பந்தத்தால் நிகழ்வது என்றாலும் வரலாறு தானாக இத்தாக்கத்தைக் கலை இலக்கியங்களில் உருவாக்குவதில்லை; அவ்வக்காலத்தில் அவ்வக்காலச் சூழலின் விழிப்புணர்ச்சி கொண்ட சிந்தனையாளர்கள் மூலமே இத்தாக்கத்தை உருவாக்குகிறது.

இவ்வகையிலேயே இந்திய மண்ணில் சிந்துவெளி நாகரிகத்தில் ஆரிய கலாச்சாரத்தின் கலப்பும் அக்கலப்பில் உருவானதாகக் கொள்ளப்படும் இந்தியக் கலாசாரத்தில், கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டில் பாரசீகக்கிரேக்கர் படையெடுப்பு, கி.பி. முதல் நூற்றாண்டில் குஷாணர்கள் படையெடுப்பு, எட்டாம் நூற்றாண்டில் அராபியப்படையெடுப்பு, பதினாறாம் நூற்றாண்டில் மொகலாயப் படையெடுப்பு ஆகிய இப்படையெடுப்புகள் இந்தியக்கலை இலக்கியங்களில் ஏற்படுத்திய தாக்கமும் அதன் விளைவாக அவ்வப்போது நிகழ்ந்த மாற்றங்களும் வளர்ச்சிகளும் எனக் காணலாம்.

எனவே, கலை இலக்கியங்களின் வளர்ச்சிக்கும் அவ்வளர்ச்சியில் நவீனத் தேடலுக்கும் அவ்வவற்றுக்கேயுரிய வரலாற்றுச் சூழலும் அவ்வத் துறைகளின் வரலாற்று விழிப்புணர்ச்சி கொண்ட சிந்தனையாளர்களுமே பிரதான தேவை என்பது தெளிவு.

5

இவ்வாறே நமது தமிழ்க் கலை இலக்கியங்களில் சமணமும், பௌத்தமும், சைவமும், வைணவமும், இஸ்லாமும், கிறித்தவமும் இன்ன பிறவும் தங்கள் பாதிப்புக்களை நிகழ்த்தின. இவை தமிழ் மரபைப் புரிந்து கொண்டு அம்மரபுக்கேற்பத் தங்களை இணக்கப்படுத்திக் கொண்டு தமிழில் கலை இலக்கியங்களை வளர்த்தன. அல்லது தமிழுக்கென்று உள்ள மரபில் தங்கள் தாக்கத்தைச் செலுத்தித் தமிழ் மரபை வளர்ச்சியுறச் செய்தன.

இதன் விளைவே தமிழில் சிந்தாமணியும், பெரிய புராணமும், திவ்வியப் பிரபந்தங்களும், சீறாப்புராணமும், இரட்சண்ய யாத்ரீகமும், தமிழ்த் திருக்கோயில்களின் கட்டிடக் கலையும், சமய வழிபாட்டு முறைகளும், அதையொட்டிய சடங்குகளும், அச்சடங்குகளையொட்டிய ஆட்டமும் கூத்தும், பிற்காலத்தில் தோன்றிய நாடகங்களும்.

என்றாலும் இவ்வகைப் புறப்பாதிப்புகளும் விழிப்புணர்ச்சியும் இந்திய மண்ணின் இதரமொழி கலை இலக்கியங்களைப் பாதித்த அளவு, அல்லது தமிழ் மொழியிலேயே இதர கலை இலக்கியத் துறைகளைப் பாதித்த அளவு நாடகத் துறையைப் பாதிக்கவில்லை என்றே கொள்ள வேண்டியிருக்கிறது.

காரணம் உலக, இந்திய வரலாற்றின் அறிதலுக்கு ஒப்பத் தமிழகத்தின் ஒரு முழுமையான வரலாற்றை நம்மால் அறிந்து கொள்ள முடியவில்லை. மேலும் கலை இலக்கியங்களில் இயல் துறையில் உள்ள அளவுக்கு ஒரு வரலாறு நாடகத்துறைக்கு இல்லை.

தவிரவும், இந்திய மண்ணில் நிகழ்ந்த பல்வேறு படையெடுப்புகளின் வீச்சும், பெரும்பாலும் தமிழகத்தை அவ்வளவாகப் பாதித்ததாகத் தெரியவில்லை. பாதிக்க நேர்ந்த சில படையெடுப்புகளும், தமிழின், தமிழ்க் கலைகளின்பால் தங்கள் தாக்கத்தை நிகழ்த்தி அக்கலைகளை வளர்ப்பதற்கு மாறாக, தமிழையே புறக்கணித்த வேற்று மொழியின் செல்வாக்கைக் கொண்ட ஆட்சியாகவே இருந்து வந்திருக்கிறது. எனவே அறிஞர்கள் சிந்தனையாளர்கள் எனப்படுபவர்கள்அவ்வக்கால அரசாட்சியின் தயவில் அவ்வக்கால ஆட்சி மொழியில் தாங்கள் பெற்ற பாண்டித்து வத்தை வெளிப்படுத்த, தமிழ் நாடகக்கலை என்பது எழுத்தறிவற்ற பாமரர்களின் கலையாக விளங்கியிருக்க வேண்டும் என்றே எண்ணத் தோன்றுகிறது.

எனவேதான் உலகில் வேறு எந்தமண்ணுக்கும் இல்லாத இலக்கியத் தொன்மையும் வளமும் கொண்ட தமிழகம், எழுத்து வடிவிலான தன் நாடக வரலாற்றைத் தொடங்கும் போது, மேற்கில் கிரேக்க, ரோமானிய நாடகக்கலை

வளர்ச்சியும், அதையடுத்த இடைக்கால மறுமலர்ச்சிக் கால நாடகங்களும் அம்மறுமலர்ச்சிக்கான நாடகங்களின் ஏக புருஷனாய்த் திகழ்ந்த சேக்ஸ்பியரும் (1524-1616), அதே போல இந்திய மண்ணில் பாசன், காளிதாசன், பவபூதி, விசாகதத்தன், சூத்ரகன் ஆகிய பல உன்னத நாடக ஆசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்களும் தோன்றியிருந்த நிலைமையில் தமிழ்நாடகம் மட்டும் இப்படிக் குறிப்பிட்டுப் பேர் சொல்ல முடியாத அளவுக்குச் சாதனை இன்றிப் பள்ளுவிலும், குறவஞ்சியிலும் நொண்டி நாடகத்திலுமே எழுதப்பட்ட நாடகங்களின் வரலாற்றைத் தொடங்க வேண்டியிருந் திருக்கிறது.

6

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலப் பகுதியிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் துவக்க மத்திய காலப் பகுதியிலும் வாழ்ந்து, தமிழ் நாடகத்துறையில் கவனம் செலுத்தி, அதற்காகத் தம்மால் இயன்றவரை பாடுபட்டுத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் முக்கியமாகப் பேர் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படி விளங்கிய மும்மணிகளும், பிறமொழிகள் கற்றறிந்த தமிழ் அறிஞர்களுமான வி.கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரி (1870 - 1903), சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் (1867 - 1922), பம்மல் சம்பந்த முதலியார் (1873-1964) ஆகிய மூவரும் தமது ஆயுட் காலங்களில் வித்தியாசப்பட்டாலும் ஏறக்குறைய சமகாலத்தவர்களே.

இதில் சாஸ்திரியார் ஐரோப்பிய நாடகக் கலையைப் பயின்று 'நாடகவியல்' என்று ஒரு நூலை எழுதியதோடு அந்நூல் கூறும் இலக்கணத்துக்கு ஒப்ப மூன்று நாடகங்களையும் எழுதினார். இவரது வாழ்நாள் நீண்டிருந்தால் இவரால் தமிழ்நாடகத்துக்கு வளம் சேர்ந்திருக்கக்கூடும், ஆனால் இளம் வயதிலேயே இயற்கை எய்திவிட்டார்.

தமிழ்நாடக வித்து எனவும், தமிழ் நாடகத் தந்தை எனவும் முறையே அழைக்கப்படும் பின்னிருவரில், சுவாமிகள் கிட்டத்தட்ட 40 நாடகங்களும், சம்பந்தனார் 60க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களும் எழுதியிருக்கிறார்கள். இப்சனை (1826 - 1906) அடியொற்றி சமூக. அரசியல் அங்கதங்களை

நாடகமாக்கிய பெர்னார்ட்ஷா (1856 - 1959), ருஷ்ய மண்ணில் தோன்றி நடிகனாகத் தம் கலை வாழ்க்கையைத் தொடங்கி, நடிப்பையே ஒரு கலையாக அணுகி ஆராய்ந்து அவ்வாராய்ச்சியிலேயே தம் ஆயுள் முழுமையும் செலவிட்டு அதன்மூலம் தம் பெயராலேயே சுட்டி அழைக்குமளவுக்கு, உலகுக்கே முதன் முதலாக ஒரு நடிப்பியல் கோட்பாட்டைத் தந்து நாடக மேடைக்குப் புத்துயிர் ஊட்டிய ஸ்டானி ஸ்லாவ்ஸ்கி (1863 - 1938), மற்றும் நாடக மேடைகளில் புதிய முயற்சிகளுக்கு வழிகோலிய மேயர்ஹோல்ட் (1874 - 1940), வாஹ்டங்காவ் (1883 - 1922) ஆகியோர்களின் தாக்கம் அல்லது அவர்களது சிந்தனையின் சாயல்கள் என்பது நமது தமிழ் நாடக அறிஞர்கள், கலைஞர்களிடம் காணப்படாதது மட்டுமல்ல, வட மாநிலங்களில், உதாரணத்துக்கு வங்கத்தில் 1860 லேயே தொழிலாளர் பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட 'நீலதர்பன்', மராத்தியில் 1880 களில் அரசியல் பிரச்சினைகளை மேடையேற்றி ஆங்கில அரசால் தடை செய்யப்படுமளவுக்கு முக்கியத்துவம் பெற்ற திலகரின் அபிமானியான கடீல்கரின் 'கீசகவதம்' (1904) முதலான அளவுக்குக்கூட நமது தமிழ் நாடகம் வளர்ச்சி யுறவில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

சுவாமிகளும் சம்பந்தனாரும் தமிழ் நாடகங்களில் அதன் நிகழ்த்து வகைகளில், நிகழ்த்து நேரங்களில், கற்றோர் மத்தியிலும் நாடக அக்கறையை உருவாக்கி, அதன்மதிப்பை உயர்த்துவதில் பல்வகையிலும் பெரும்பங்கு ஆற்றியிருக்கிறார்கள் என்றாலும் இவர்கள் எழுதிய நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களிலும் 16 ம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த சேக்ஸ்பியரின் தாக்கமும், 19 ஆம் நூற்றாண்டில் பம்பாயில் தோன்றி இந்தியா பூராவும் திக்விஜயம் செய்த பார்சி வியாபார நாடகக் கம்பெனிகளின் தாக்கமும்தான் பரவலாகக் காணப்படுகிறதே தவிர சமகாலப் பிரச்சினைகள், சமகால வாழ்வின் சித்தரிப்புகள் இவர்களது நாடகங்களில் மிக அரிதாகவே காணப்பட்டது என்பதோடு அப்போது இந்திய மண்ணை அடிமைப்படுத்தியிருந்த வெள்ளை ஆட்சிக்கு எதிராகவும் பெரும்பாலும் இவர்களது மேடைகள் ஏதும் வாய் திறக்கவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இதுவே தமிழக

நாடக வரலாற்றில் அதன் சமீப கால முன்னோடிகளாக இருந்தவர்கள் அல்லது அதை வளப்படுத்தும் முயற்சியிலே ஈடுபட்ட அறிஞர்கள் சிந்தனாவாதிகளது வரலாற்று விழிப் புணர்ச்சி எந்த அளவுக்குப் பின்தங்கிருந்தது என்பதைக் காட்டுவதாக உள்ளது.

7

இந்திய மண்ணின் முதல் சாம்ராட் ஆகத் திகழ்ந்த அசோகனது ஆட்சியும் கலிங்கத்தைத் தாண்டி தெற்கே வராமல்; கடைசிச் சக்கரவர்த்தியான ஒளரங்கசீபின் ஆட்சியும் காவிரியின் வடகரையோடு நின்றுவிட, கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியின் ஆட்சிக்கு எதிராகக் கிளர்ந்தெழுந்த இந்திய மன்னர்களின் பேரெழுச்சியும், முதல் இந்திய விடுதலைப் போரும் நர்மதை ஆற்றுக்குத் தெற்கே பரவாது நிற்க; வடக்கே நிகழ்ந்த எந்த ஒரு மாற்றத்தாலும் அதிகம் பாதிக்கப்படாது இருந்த தமிழகம் இந்திய சுதந்திரப் போராட்டம் வடிவம் பெற்று வந்த தொடக்கக் காலங்களிலும், தமிழகத்தில் வ.உ. சிதம்பரம் பிள்ளை, சுப்பிரமணிய சிவா உள்ளிட்ட நெல்லை சதி வழக்கு (1911) வரையிலும் வட மாநிலங்களில் ஏற்பட்ட வீச்சின் அளவுக்குப் பாதிக்கப்படாமலே இருந்தது. இதனாலேயே கலை இலக்கியங்களும் இதைப் பிரதிபலிக்க வேண்டிய அவசியமற்றே இருந்தன.

நெல்லை சதி வழக்கால் தூண்டலும் விழிப்பும் பெற்று இந்திய சுதந்திரப் பேராட்ட அலையில் தன்னையும் பிணைத்துக் கொண்ட தமிழகம் 1919 ஜாலியன் வாலாபாக் படுகொலையைத் தொடர்ந்து 1920 ஒத்துழையாமை இயக்கத்திலும், 1930 சட்ட மறுப்பு இயக்கத்திலும், 1931 பகத்சிங் வீரமரணத்திலும் இந்தியா பூராவும் கொதித் தெழுந்ததைப் போலவே தானும் கொதித்தெழுந்தது. இந்தியக் கலை இலக்கியங்கள் இக்கொதிப்பைப் பிரதிபலித்தது போலவே தமிழ்க்கலை இலக்கியங்களும் இதைப் பிரதிபலித்தன.

தமிழ் நாடக மேடைகளிலும் இதன் பிரதிபலிப்பு தென்பட்டது. தமிழ் நாடகமும் ஒரு புதிய திசையில் தன் தடத்தைப் பதிக்கத் தொடங்கியது.

ஒரு பயில்முறை நாடக நடிகராக இருந்தவரும், மிகச்சிறந்த பேச்சாளரும், தேசிய இயக்கத்தின் செல்வாக்கு மிக்க தமிழகத் தலைவருமான சத்யமூர்த்தி நாடக மேடைகள் சுதந்திரப் போராட்டத்தின் வீச்சைப் பிரதிபலிக்க வேண்டியதன் அவசியத்தை வலியுறுத்தியதோடு 'படித்த அறிவாளிகள் ஜனரஞ்சக மேடைகளைக் கசப்போடு நோக்குவதையும் கண்டித்தார்.

இவரை அடியொற்றி நாடக நடிகரான எம்.எம். சிதம்பரநாதன் 1920இல் சத்யமூர்த்தி தலைமையில் சென்னையில் நடைபெற்ற ஒத்துழையாமை இயக்கத்துக்குத் தம் முழு ஆதரவையும் தந்து, பல்வேறு நாடகங்களையும் நிகழ்த்தி நிதி திரட்டி, போராட்ட வீரர்களுக்கு உணவும் உடையும் தந்து உதவியிருக்கிறார்.

சுப்பிரமண்ய சிவா தாம் சிறையை விட்டு வெளியே இருந்த நாட்களில் 'ஸ்ரீ பாரத விலாச சபா' என்னும் நாடகக்குழுவைத் துவக்கி ஊர் ஊராகச் சென்று நாடகங்களை நிகழ்த்தித் தாமும் அதில் பாத்திரமேற்று நடித்திருக்கிறார்.

இவ்வாறு நடிகர்களாயிருந்தவர்கள் அரசியல் புகவும், அரசியல் பிரச்சினைகள் மேடை புகவும், தமிழ் நாடக மேடை ஒரு புதிய விழிப்புணர்ச்சியும் புத்துணர்ச்சியையும் கொண்டு விளங்கியது.

கிருஷ்ணசாமி பாவலர் 'கதரின் வெற்றி' என்னும் முதல் நேரடி அரசியல் நாடகத்தை எழுதினார். கவியோகி சுத்தானந்த பாரதியின் 'வீறுபெற்று நில்லடா', வெங்களத்தூர் சாமிநாத சர்மாவின் 'ஜீவ பாலன்', 'பாணபுரத்து வீரன்' ஆகியன மறைமுகமாக இந்தியச் சூழலைத் தமிழ் மக்களுக்கு உணர்த்தி அரசியல் விழிப்பூட்டுவதாக அமைந்தன.

சத்யமூர்த்தியின் முயற்சியிலும் ஆதரவிலும் 1928 இல் 'தமிழ்நாடு நடிகர் சங்கம்' மதுரையில் உருவாக்கப்பட்டது. ராஜாஜியும் நேருவும் இச்சங்கத்துக்கு நேரடியாக விஜயம் செய்து நடிகர்களைச் சந்தித்துப் பேசி சுதந்திரப் போராட்டத்தில் நடிகர்களது தேவையையும் பங்கையும் உணர்த்தி அந்நடிகர்களை உற்சாகமூட்டியிருக்கிறார்கள்.

1937இல் திண்டுக்கல்லில் நடைபெற்ற டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் 'தேசபக்தி' நாடகத்துக்குக் காமராஜ் தலைமை தாங்கியிருக்கிறார்.

இக்காலப்பகுதி முழுமையும் அரசியலும் நாடக மேடையும் தனியாகப் பிரித்துப் பார்க்க முடியாதவாறு, எந்த ஒரு ரூபத்திலாவது நாடக மேடை அவ்வப்போதைய அரசியல் சூழலைப் பிரதிபலித்ததோடு, இப்போராட்டத்தோடே இணைந்து எழுந்த சமூக சீர்திருத்தக் கருத்துக்களான பால்ய விவாக எதிர்ப்பு, வரதட்சனை எதிர்ப்பு, விதவைத் திருமணம் ஆகிய சமூகப் பிரச்சினைகளும் முதன் முதலாகத் தமிழில் மேடையேறின. பாவலரின் 'ராஜாம்பாள்', கந்தசாமி முதலியாரின் 'ராஜேந்திரன்' முதலானவைகள் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை.

இவ்வாறு ஒரு புதிய ஜீவனூட்டப்பட்ட தமிழ் நாடக மேடை துரதிருஷ்டவசமாகச் சுதந்திரத்திற்குப் பிறகு தங்கள் பணி முடிந்துவிட்டதாகக் கருதி, மீண்டும் தங்கள் பழைய நிலைக்கே திரும்பின. அல்லது திசை தெரியாமல் திகைத்துத் தடுமாறின. தவிரவும் 1931இல் தோன்றிய பேசும் படம் பரவலாக நாடக மேடைகளைப் பாதித்து நாடக நடிகர்கள் பலர் திரைக்குப் போகவும், நாடக அரங்குகள் பல திரை அரங்கு களாக மாற்றப்படவுமான சூழலுக்கு வழி வகுத்து நாடகத் துறையில் ஒரு தேக்க நிலையை உருவாக்கியது.

இது இந்தியா முழுமைக்கும் பொதுவானதாக இருந்தாலும் பிற மாநிலங்களில் இத்தேக்கம் அவ்வளவாகக் காணப்பட வில்லை. அப்படியே இருந்தாலும் அது சுதந்திரம் பெற்ற ஒரு பத்தாண்டுகளுக்குள் இத் தேக்கத்தையுடைத்துப் புதிய தேடலுக்குத் தன்னை உட்படுத்திக்கொண்டு புத்துணர்வு பெற்று எழுந்தது. ஆனால் தமிழகம் மட்டும் நெடுங்காலம் இத்தேக்கத்தை உடைக்காமல் அல்லது இப்படி ஒரு தேக்கம் இருப்பதையே கூட உணராமல், அல்லது அதுபற்றிய பிரக்ஞை கூட இல்லாமல் சுகமாக நித்திரையில் ஆழ்ந்து கிடந்தது.

8

இந்தியாவின் இதர மாநிலங்கள் தமிழகத்தைப் போல் நாடக நிகழ்த்து முறைகளில் குறிப்பிடத்தக்க எந்த

மாறுதல்களும் இல்லாது தன்தன்மையில் வியாபாரமுறை நாடகமேடைகளாகவே இருந்து சுயமான நாடகப் பிரக்ஞை ஏதுமில்லாமல் கால நிர்ப்பந்தத்தால் சுதந்திரப் போராட்ட சமூக சீர்த்திருத்தக் கருத்துக்களைப் பிரதிபலித்து அத்தோடு தன் காரியம் முடிந்து விட்டதாகக் கருதாமல், சுதந்திரப் போராட்ட வீச்சு பரவுவதற்கு முன்பே நாடகத்தை அதன் அசலாகவே கண்டு, அதன் நிகழ்த்து முறைகளிலும் உத்திகளிலும் புதிய தேடலுக்குத் தன்னை உட்படுத்திக் கொண்டிருந்ததால் தமிழகத்தில் இருந்த வெறுமை அல்லது தேக்கம் இதர மாநிலங்களில் இருக்கவில்லை. அவை தொடர்ந்து தங்கள் தேடலில் நவீன சிருஷ்டிகளை உருவாக்குவதில் தீவிரம் கொண்டிருந்தன.

கல்கத்தாவைச் சேர்ந்த சாம்புமித்ராவும், பம்பாயைச் சேர்ந்த சத்யதேவ் துபேயும், கிரேக்க மற்றும் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களை ஆங்கிலத்திலேயே நிகழ்த்தி அநுபவம் பெற்றதோடு, சமகாலத்து ஐரோப்பிய நாடகப் போக்கான முன்னணிப்படை (Avant Garde) நாடகங்கள் சிலவற்றையும் தயாரித்தார்கள். இந்த அனுபவத்தில் துபே முழுக்கவும் இந்தியத் தன்மையிலான இந்திய நாடக வரலாற்றில் முத்திரை பதித்தது என்று சொல்லக்கூடிய ‘அந்தாயுக்’ நாடகத்தை ஹிந்தியில் தயாரித்தார். சம்பு மித்ரா தாகூரின் நாடகங்கள் சிலவற்றைத் தயாரித்து மேடையேற்றினார்.

அகில இந்திய அளவில் ‘பாரதீய நாட்டிய சங்’ என்னும் நாடக அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டு, யுனஸ்கோவின் சர்வதேச நாடகக்கலை மையத்தோடு இணைக்கப்பட்டது. இந்தியா சர்வதேசஅமைப்புகளோடு நாடகத்துறையில் தன் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொண்டது. உலகத் தரத்துக்கு இந்திய நாடகங்களை உயர்த்தும் முயற்சியை மேற்கொண்டது.

இந்திய அரசின் முயற்சியால் நிகழ் கலைகளின் வளர்ச்சிக்காக ‘மத்திய சங்கீத நாடக அகாதமியும் (1953) நாடகத்துறைக்கென்றே பிரத்யேகமாகப் பயிற்சியளிக்க ‘தேசிய நாடகப் பள்ளியும் (1957) உருவாக்கப்பட்டு நாடகத்துறையில் முறையான பயிற்சிக்கும் புதிய சோதனைகளுக்கும் வழி வகுத்தது.

இந்திய தேசிய நாடகப் பள்ளி அல்காஸியை இயக்குநராகக் கொண்டு அல்காஸியின் தீவிர முயற்சியில் கிரேக்க, சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைப் பயிற்சி பெறும் மாணவர்களைக் கொண்டு நிகழ்த்திய தோடு மராத்தி, கன்னட, வங்காள நாடகங்கள் பலவற்றையும் தயாரித்து நிகழ்த்தியது.

இந்திய தேசிய நாடகப்பள்ளியும், பம்பாயைச் சேர்ந்த சில நாடகக் குழுக்களும் வங்கத்தைச் சேர்ந்த ஹிந்தி நாட்டிய பரிஷத்தும் கூட்டாக இயங்கிப் பல்வேறு மொழிகளுக்குள் நாடக பரிவர்த்தனை நிகழவும் இந்நாடகங்கள் அவ்வப்பிரதேச மொழியிலும் மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்டு நிகழ்த்தவும் எல்லாப் பகுதியினரது நாடகங்களும் பங்கு கொள்ளும் நாடக விழாக்களைத் தேசிய அளவில் நடத்தவுமான முயற்சியில் ஈடுபட்டு நாடகத் துறையில் பொதுவான ஒரு இந்தியத் தன்மையைத் தர அளவில் உணர்த்தப் பாடுபட்டன.

ஆனால், இந்தியா முழுமையும் நாடகத்துறையில் இவ்வாறு தீவிர முன்னேற்றத்துக்குத் தன்னை உட்படுத்திக் கொண்டிருக்கத் தமிழகத்தின் நிலை மட்டும் வேறு விதமாயிருந்தது. 1940 இல் தோன்றிய சுயமரியாதை இயக்கமும் 1949 இல் தோன்றிய திராவிட இயக்கமும் தமிழுக்கு - தமிழ்க்கலைகளுக்கு - அதன் கலாசார வளர்ச்சிக்கு எந்த வகையிலும் துணைபுரியும் நோக்கற்றதாய் அல்லது இவ்வளர்ச்சிக்காக ஏதும் அக்கறைப்பட்டுக் கொள்ளாததாய், தமிழர்களைப் போதை வயப்படுத்துவதிலேயே தங்கள் கவனத்தைத் தீவிரப்படுத்தி வந்தன. 1944 இலேயே நாடக ஆசிரியர்கள், நடிகர்கள், பாடலாசிரியர்கள் அடங்கிய ஈரோட்டில் கூடிய மாநாடு ஒன்று தமிழ் மேடைகளில் இலக்கியத் தமிழின் அவசியத்தை வலியுறுத்தின. தமிழ் நாடக மேடைக்குப் புத்துயிரூட்டும் முயற்சி இந்த விதமாகத் துவங்கியது. தமிழ் மேடைகள் இலக்கியச் சுத்தமான தமிழில் அடுக்குமொழியில் வீர வசனங்கள், சோக வசனங்கள் பக்க, பக்க நீளங்களுக்குப் பேசுவதையே தங்களது மேடையின் சிறப்பு அம்சங்களாகக் கொண்டு தன் நிகழ்த்து முறையில் எந்தவித மாற்றத்தையும் வெளிப்படுத்தாது நிலவின. பாரதிதாசனின் 'இரண்யன் அல்லது இணையற்ற வீரன்', அண்ணாத்துரையின் 'சந்திரோதயம்' இந்த வகையில் தம் பணியைத்துவக்கி வைத்தன.

இந்த அடிப்படையில் தோன்றிய அரசியல் இயக்கங்களும் தமிழனை அவனது பழம் பெருமையில், வீரத்தில், பராக்கிரமத்தில் பொற்காலக் கனவுகளில் தொட்டில் கட்டிப் போட்டுத் தட்டித் தாலாட்டித் தூங்கப் பண்ணிக் கொண்டிருந்தன. தமிழனும் தன்னைப் பிடித்த நோய் எதுவென்று உணராமல் அக்கனவுகள் தந்த போதையிலே மயங்கிச் சுகமாகக் களித்து நித்திரை செய்து கொண்டிருந்தான்.

நமது தமிழ்நாடக வரலாறு, அல்லது தமிழ் நாடகச் சூழல் இந்தவிதமாக இருந்ததால்தான் நாடகத்துறையில் சமூக விழிப்புணர்ச்சி கொண்ட எந்த ஒரு கலைஞனும் தோன்றத் தவறியதாலேயே தான், தமிழ்க்கவிதைத்துறையில் ஒரு பாரதி, கதைத்துறையில் ஒரு புதுமைப்பித்தன் என்று பேர் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல முடிவதைப்போல, தமிழ் நாடகத்துறையில் யார் பேரும் குறிப்பிட முடியாதபடி தமிழன் வெட்கமுற வேண்டியிருந்தது. இதை வெட்கமாக உணருவதற்குக் கூடத் தமிழனுக்கு நீண்டகாலம் பிடித்தது.

இப்படிப்பட்ட சூழலில்தான், சமகாலத் தேவைகளுக்கு ஏற்ப தமிழ் நாடகத்தை எங்கிருந்து தொடங்குவது, எவ்வாறு அதை வளர்ப்பது, எப்படி அதில் நவீனப் போக்குகளைச் சிருஷ்டிப்பது என்னும் சிக்கல்கள் எழுந்தன.

இச்சிக்கல் தீராமல் 'நவீனத் தமிழ் நாடகம்' உருப்பெற முடியாது. ஆகவே இச்சிக்கலைத் தீர்ப்பதே 'நவீனத் தமிழ் நாடகத்தின் உடனடித் தேவையாகவும் இருந்தது.

10

துவக்கத்திலே குறிப்பிட்ட இரு தரப்பினராலும் இச்சிக்கலைத் தீர்க்க முடியவில்லை. இச்சிக்கலைத் தீர்க்கச் சரியான அணுகுமுறை என்பது இவர்களிடம் இல்லை. காரணம் இவர்கள் யாரும் தமிழ் நாடகத்தை அதன் வளர்ச்சியை அல்லது வீழ்ச்சியை அவ்வக்கால வரலாற்றுச் சூழல்களின் பின்னணியில் புரிந்து கொள்ள முயலவில்லை. தவிரவும் இதுவரை தமிழ் நாடகத்தை ஆய்வு செய்து தமிழில் வெளிவந்துள்ள எந்த ஒரு நூலும் வெறும் தகவல் சேகரிப்புக் களஞ்சியமாகவே வெளிவந்திருக்கிதே தவிர எதுவும் தமிழ் நாடகங்களை அவ்வக்கால சமூக அரசியல் பொருளாதார

சூழல்களின் பின்னணியில் ஆய்வு செய்து சிக்கலைத் தீர்க்க உதவவில்லை.

இவ்விரு தரப்பினரும் தமிழ் நாடகத்துறைக்குக் கொண்டு வந்து சேர்த்த தகவல்கள் மிகப்பயனுள்ளவை, செறிவு மிக்கவை என்றாலும், இதிலிருந்து நவீனத் தமிழ் நாடகத்தை உருவாக்கும் பார்வை, நோக்கு என்பது இவர்களிடம் இல்லாமலிருந்தது. எனவே, தமிழ் நாடகமும் தன் தேக்கத்தை யுடைத்துக் கொண்டு காலத்தின் கட்டாயமாக வளரத் தலைப்பட்டது. நாளுக்கு நாள் தீவிரம் கொண்டு தாக்கி வரும் வாழ்வின், இதர புறச்சூழல்களின் வீச்சு தமிழினையும் அதன் மயக்கத்திலிருந்து நித்திரையிலிருந்து மீட்டது. தமிழ் நாடகங்களும் வாழ்வின் தாக்கத்தைத் தன் நிகழ்வாக மேடையிலே இயக்கம் கொள்ள வைக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டது. இந்த அவசியம் தமிழ் நாடக மேடைகளையும் ஒரு புதிய தேடலுக்குத் தன்னை உட்படுத்திக் கொள்ளத் தூண்டியது.

இந்தத் தேடலுக்கு உலகளாவிய நாடக ஆசிரியர்களாக இதுவரை அறியப்பட்டவர்களும், பின் நாடக நிகழ்வையே வெறும் உணர்ச்சிப் பாங்கான ஈடுபாட்டுக்கான நிகழ்வாக மட்டுமே அல்லாது ஒரு அறிவார்ந்த பகுப்பாய்வுக்கான நோக்கிலுமாக அணுகச் செய்ய வழி வகுத்து, அதற்கான ஒரு புதிய நாடக முறையையும் காப்பியப் பாங்கான நாடகமுறையை (Epic theatre) உலகுக்கு அளித்த பெர்டோல்ட் பிரெக்ட்டும் *(1898 - 1986)* மற்றும் முன்னணிப்படை, 'அபத்த நாடக'க் கர்த்தாக்களும், இந்திய மண்ணின் சமகால நாடகவாதிகளான ஹிந்தியில் ஒரு மோகன் ராகேஷ், மராத்தியில் ஒரு விஜய் தெந்துல்கர், வங்காளத்தில் ஒரு பாதல் சர்க்கார், கன்னடத்தில் காரந்த், கர்னாட், பிரசன்னா என பல்வேறு நாடக ஆசிரியர்களின் அனுபவமும் இதற்குத் துணை புரிவதாயிருந்தன. இவர்களது அனுபவம் தந்த துணையில் தமிழ் நாடகம், நாடகத்துறை சம்பந்தப்பட்ட தன் சகல மரபுகளையும் உணர்ந்து தன் தேடலைத் துவங்கியது. இத்தேடல்களிலேயே நவீனத் தமிழ் நாடகத்தை சிருஷ்டிக்கும் முயற்சியும் தொடர்ந்து வருகிறது.

இந்த முயற்சியில் தமிழகத்தின் வளர்ச்சி என்பது மிகமிக மெதுவானது. தற்போதைய நவீன இந்திய நாடகம் என அழைக்கப்படும் ஒரு பொதுவான அகில இந்தியத் தரத்தின் நிலைக்கு வெகு தூரத்தில் இருப்பது. மந்தகதியில் நகர்வது என்றாலும் ஏதோ ஒரு வகையில் அது வளர்ந்து வருகிறது. அந்த வளர்ச்சியில் நவீனப் போக்குகளைச் சிருஷ்டிக்க முயன்று வருகிறது என்பதே உண்மை.

நவீனத் தமிழ் நாடகத்துக்கான முயற்சி அல்லது விழிப்பு என்பது தமிழகத்தில் கடந்த ஒரு பத்தாண்டுகளுக்கு முன்பே ஏற்பட்டது. இந்த முயற்சியும் தமிழகத்திலே நிலவி வந்த எந்த ஒரு நிறுவன வகைப்பட்ட நாடகக் குழுவிலும் அல்லது பார்வையாளர்களைகிச்சு கிச்சுமூட்டிக்கிளுகிளுக்க வைத்துப் பரவசமடைந்து கொண்டிருக்கும் சபாக்களிலிருந்தோ எழவில்லை என்பது உண்மை.

தமிழிலக்கியத்தை ஐரோப்பிய மற்றும் பிற இந்திய மொழிகளின் தரத்துக்கு உயர்த்தும் முயற்சியில் ஆங்காங்கே சிறுசிறு குழுக்களாக இயங்கி வந்த சிறு பத்திரிகைகள், மேலை நாடுகளில், இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களில் ஏற்பட்டு வந்த எல்லா இலக்கியத்துறை மாற்றங்களையும் குறிப்பிட்டு வந்ததைப் போலவே நாடகத்துறையில் நிகழ்ந்து வந்த மாற்றங்களையும் அவ்வப்போது வெளியிட்டு வந்தன.

டெல்லியிலே பணிபுரிய வேண்டி நேர்ந்த இலக்கியவாதியான இந்திரா பார்த்தசாரதி டெல்லி நாடகச் சூழல்களால் தாக்கமுற்றோ அல்லது அந்த அளவுக்குத் தமிழில் எதுவும் இல்லையே என்ற ஆதங்கத்திலோ 'மழை', 'போர்வை போர்த்திய உடல்கள்' நாடகங்களை எழுதினார். இவை தற்போது நம் எதிர்பார்ப்பிலுள்ள 'நவீன இந்திய நாடகத்'தின் தரத்துக்கு உயராவிட்டாலும் தமிழில் இதுவரை உள்ள நாடகங்களுக்கு ஒப்பு நோக்க, தரத்தில் வித்தியாசப்பட்டதாய் இருந்தன. இவை தமிழ்நாட்டை விடவும் முதலில் டெல்லியிலேயே மேடையேற்றப்பட்டன.

இதே காலச்சூழலில் 'நடை', 'கசடதபற' பத்திரிகைகளில் தெரிய வந்த ந.முத்துச்சாமி 'நாற்காலிக்காரர்', 'அப்பாவும் பிள்ளையும்', 'காலம் காலமாக' நாடகங்களை எழுதித் தமிழ்

நாடகங்களில், இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பிய மண்ணில் தோன்றிய நவீன நாடகங்களின் தாக்கத்தைத் தமிழுக்கு அறிமுகப்படுத்தினார்.

இந்த நாடகங்கள் ஆங்காங்கே இயங்கி வந்த சிறு பத்திரிகைகள் அதன் வாசகர்கள் மற்றும் இலக்கியப் பிரக்ஞை கொண்டவர்களின் கவனத்தைப் பாதித்து நாடகத்துறையிலும் தங்கள் கவனத்தைச் செலுத்த வழி வகுத்தன.

அதோடு இது ஆங்காங்கே பலர் தங்கள் சொந்த முயற்சியில் இந்நாடகங்களை மேடையேற்றவும் அதன்மூலம் தமிழில் இலக்கியப் பிரக்ஞை கொண்டவர்களிடையே ஒரு நாடகப் பிரக்ஞையும் தேவைப்படுவதான அவசியத்தை வலியுறுத்தவும் ஓரளவு அப்பிரக்ஞையை வளர்க்கவும் துணைபுரிந்தது.

இச்சூழலில்தான் தேசிய நாடகப்பள்ளியில், அல்காஷி யின் மாணவராக இருந்து பயின்ற சே. ராமானுஜம் 1977 ஜூன் மாதத்தில் திண்டுக்கல்லையடுத்த காந்தி கிராமத்தில் ஒரு வார நாடகப் பயிற்சி முகாம் நடத்தினார். மதுரையைச் சேர்ந்த மு.ராமசாமி, சென்னையைச் சேர்ந்த 'ஞாநி' ஆகியவர்கள் இதில் பங்கு கொண்டு முன்னவர் நிஜ நாடக இயக்கத்தையும், பின்னவர் பரிக்ஷா நாடகக்குழுவையும் உருவாக்கினர். சமகாலப் பிரச்சினைகளைத் தெரு நாடகமாக நிகழ்த்தும் வளர்ச்சிக்கு இது இட்டுச் சென்றது.

பிறகு டெல்லி தேசிய நாடகப்பள்ளியே முன் வந்து 1978 நவம்பர் தொடங்கி 1979 ஜனவரி முதல் வாரம் முடிய ஒரு பத்துவார காலப் பயிற்சி முகாமை அதே காந்தி கிராமத்தில் நடத்தியது. இதில் தமிழகத்தைச் சேர்ந்த 21 பேர்களும் இலங்கையிலிருந்து தமிழர் ஒருவரும் கேரளத்தைச் சேர்ந்த 11 பேர்களும் கலந்துகொண்டார்கள். இவர்களைக் கொண்டு பட்டறைத் தயாரிப்பாகப் பாரதியாரின் பாஞ்சாலி சபதத்தைக் கொண்டு சே.ராமானுஜம் வடிவமைத்துப் பட்டறை இயக்குநர் காஷ்மீரத்தைச் சேர்ந்த பன்சிகௌல் இயக்கித் தயாரித்த 'பிணம் தின்னும் சாத்திரங்கள்' என்னும் நாடகம் தமிழ் மாணவர்களைக் கொண்டும், கேரளத்தைச் சேர்ந்த ஜி. சங்கர பிள்ளையின் 'கிராதம்' நாடகத்தைப் பட்டறைத் துணை இயக்குநர்

பங்களாதேஷை சேர்ந்த ஜமீல் அகமது இயக்கத்தில் கேரள மாணவர்களைக் கொண்டும் தயாரிக்கப்பட்டு திண்டுக்கல், மதுரை, சென்னை ஆகிய பல இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட தோடு 1979 பிப்ரவரியில் டெல்லியில் நடந்த தேசீய நாடக விழாவிலும் இவை மேடையேற்றப்பட்டன.

இதற்குப்பிறகு சென்னையில் இயங்கி வந்த 'வீதி' 'பரிக்ஷா' நாடகக் குழுவினர் இணைந்து மூன்றாம் வகை நாடகங்களை நிகழ்த்தி வருபவரான 'பாதல் சர்க்காரைக் கொண்டு ஒரு பத்து நாள் பயிற்சி முகாமை சென்னையை அடுத்த சோழ மண்டலில் 1980 செப்டம்பர் 1 முதல் 10 முடிய சென்னையில் நடத்தியது.

இவ்வாறு நடத்தப்பட்ட பட்டறைகளில் கலந்து கொண்டவர்கள், பயிற்சி பெற்றவர்கள் அனைவரும் இப்போது என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது மிகவும் சங்கடத்துக்குரிய ஒரு கேள்விதான் என்றாலும் இவர்களில் ஒரு சிலராவது பெயர் குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படியாகத் தாங்கள் பெற்ற பயிற்சியில் தமிழ் நாடகத் துறையில் இயங்கி அதன் வளர்ச்சிக்குத் தங்களால் இயன்ற மட்டில் உழைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள் என்பது மட்டும் உண்மை.

12

இன்று இப்பட்டறைவாசிகளுக்கும் அப்பால் ஆங்காங்கே சிறுசிறு குழுக்களாகத் தங்களது சொந்த முயற்சியில், தங்களுக்குள்ள ஆர்வம், கிடைத்த அனுபவம், ஞானத்தைக் கொண்டு இயங்கி, கிராமம் கிராமமாகச் சென்று நாடகங்களை நிகழ்த்தி ஒரு 'நவீனத் தமிழ் நாடகத்'தின் தேடலுக்கு ஆர்ப்பாட்டமில்லாமல் தங்கள் பங்கைச் செலுத்தி வருபவர்கள் என்று ஒரு பத்துக்கும் மேற்பட்ட குழுக்களைத் தமிழகத்திலே சொல்லலாம்.

இக்குழுக்களும் இதன் இயக்கங்களுமே இன்றைய நவீனத் தமிழ் நாடகப் போக்கின் பிரதிபலிப்புகள் அல்லது அப்படிப்பட்ட நாடகம் ஒன்றை உருவாக்குவதற்கான முயற்சியின் செயல்பாடுகள்.

இவர்களது நாடகங்கள் இதுவரை நிகழ்த்தப்பட்டு வந்த நாடகங்களிலிருந்து மாறுபடுத்திக் காட்டும் அல்லது நவீனப்படுத்திக் காட்டும் அம்சம் எது?

நவீனம் என்பதே காலத்தின் சிருஷ்டி என்பதால் சமகால வாழ்வின் சமகால சமூகப் பிரச்சினையின் தாக்கங்கள் இவர்களது நாடகங்களில் நவீனமாக வெளிப்பட்டு வருகிறது. கலை இலக்கியங்கள் அனைத்துமே அவ்வக்கால வாழ்வின் சித்திரிப்புகள் என்பதால் நாடகமும் அது தோன்றும் கால வாழ்வைப் பிரதிபலிப்பதாக இருக்க வேண்டும் என்கிற இவர்களது அக்கறை, இவர்களை நிகழ்கால வாழ்வின் மீது கவனம் கொள்ள வைத்து, அவ்வாழ்வே தங்களது மேடைக்களுக்கான நிகழ்வாகவும் தெரிவு செய்து கொள்ள இதுவே இவர்களது நாடகங்களில் நவீனமாக வெளிப்பாடு கொண்டு வருகிறது.

இதில் இவர்கள் காலம் காலமாகக் கைக்கொள்ளப்பட்டு வந்த மரபுகள் அனைத்தையும் தம் வயப்படுத்திக் கொண்டு காலத்தால் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட மரபுகளை ஏற்று, காலம் புறக்கணித்த மரபுகளை நிராகரித்து, நிகழ்காலத்துக்கேற்ற ஒரு புதிய மரபைத் தங்கள் நாடகங்களிலே வெளிப்படுத்தி வருகிறார்கள்.

இப்புதிய மரபும் இவர்களது விருப்பங்கள் அல்லது அபிலாஷைகளிலிருந்து பிறப்பது அல்ல. அது காலத்துக்குக் காலம் மாறிவரும் சமூக, பொருளாதார, அரசியல் கட்டுக் கோப்புகளுக்கு ஏற்ப மாறி வரும் வாழ்வையும், அவ்வாழ்வு ஏற்படுத்தும் உக்கிரத்துக்கும் ஏற்ப வாழ்வை அதன் அசலாகவே புரிந்து கொள்ள முயற்சிக்கும் தேடலின் வெளிப்பாடு.

வாழ்வை அதன் சுயரூபத்தில் தரிசிக்கவும் அத்தரிசிப்பில் கண்ட உண்மைகளை மேடையில் நிகழ்த்திக் காட்டவும் இதுவரை அறியப்பட்டு வந்த மரபும் பல பயனற்றுப் போனவை என்னும் போது அது தானாகவே தனக்கென்று ஒரு புதிய மரபைத் தோற்றுவித்துக் கொள்ளும் தேடலில் எஞ்சிய மரபுகளிலிருந்தும் சமகாலத் தேவைகளிலிருந்தும் பிறப்பது.

இது வாழ்வின் போலித்தனங்களையும் அதீத கற்பனைகளையும் வெறுப்பது; வாழ்வை அதன் முழு உக்கிரத்தோடும் மேடையிலே இயக்கம் கொள்ளச் செய்வது அல்லது வாழ்வின் உண்மைகளை மேடையிலே உண்மையாக்கிப் பார்வையாளர்களுக்கும் அவ்வுண்மையை உணர்த்தி உக்கிரப்படுத்துவது.

இது இதுவரை தமிழ் நாடக வரலாறு அறிய வந்த எந்த ஒரு நாடக மேடையும் தொட்டுக் காட்டாதது. அல்லது தொட அஞ்சியது. எனவே இதுவே இவர்களது நாடகங்களில் இன்றைய நவீனமாக இருக்கிறது.

இந்த முயற்சியில் இவர்கள், நாடகத்துக்கு மேடை வேண்டுமா, ஒப்பனை வேண்டுமா, வண்ணவிளக்குகள் வேண்டுமா, காட்சி நிர்மாணம், மேடைப் பொருட்கள் வேண்டுமா என்று அவசியமற்ற ஆராய்ச்சியில் இறங்கித் தங்கள் நேரத்தை வீணடித்துக் கொண்டிருப்பதில்லை. சண்டித்தனமாக அப்படி இறங்கிக் கொண்டிருப்பவர்களைப் பற்றியும் இவர்கள் கவலைப்படவில்லை.

அசலான நாடகம் என்பது இவ்வகைப் புறச் சாதனங்களில் இல்லை. அது நடிகனின் தத்ரூபமான உடல் இயக்கத்திலும் குரல் வளத்திலுமே அடங்கியிருக்கிறது என்பதைக் கண்டுகொண்டவர்கள் இவர்கள். ஆகவே இப்புறச்சாதனங்கள் இவர்களுக்கு இரண்டாம் பட்சம் அல்லது பல சமயங்களில் பட்சமே இல்லை என்று கூடச் சொல்லலாம்.

எந்த இடத்திலும் எந்தச் சூழலிலும், கிடைக்கும் எந்த வாய்ப்பையும் பயன்படுத்திக் கொண்டு தங்கள் நாடகத்தை நிகழ்த்த முடியும் என்பது இவர்கள் நம்பிக்கை. ஏனெனில் ஒரு நாடகத்தின் உன்னதம் அது நிகழ்த்தப்படும் இடம் அல்லது கைக்கொள்ளும் புறச்சாதனங்களில் இல்லை. மாறாக அது நிகழ்த்தப்படும் முறையிலேயே அடங்கியிருக்கிறது என்பது இவர்கள் கொள்கை.

இதுவரை உலகந்தழுவி, இந்தியா தழுவி அறியப்பட்ட நாடக ஆசிரியர்களினதும், நாடக வகைகளினதும், அநுபவமும் நிகழ்த்து முறைகளும், கோட்பாடுகளும், உத்திகளும் இவர்களது முயற்சிக்கு உத்வேகமும் தூண்டுதலும்

அளிப்பதாயும் இவர்களது கொள்கைகளுக்கு உரமூட்டு வதாயும் அமைகின்றன. இந்த உலகு தழுவி இதுவரை அறியப்பட்ட நாடக வளத்தைத் தமிழின் தொன்மையான மரபையுணர்ந்து, சமகாலத்தேவையுணர்ந்து, தமிழ் மரபுக்கிசைந்த வகையில் அதைக் கைக்கொள்ளுவதும் ஒரு நவீனத் தமிழ் நாடகத்தை உருவாக்குவதும், அதற்கு வளம் சேர்ப்பதுமே இவர்களது ஆதங்கங்கள்.

இவர்களது கொள்கைகள், கருத்துக்கள், நாடகங்களுக்கு இன்று மக்களிடையே நல்ல வரவேற்பு இருக்கிறது. காலம் காலமாகக் காட்சிக்கலை என்று எதை எதையோ கண்டும் கேட்டும் அலுத்தும் சலித்தும் களைத்துப் போய் விரக்தியடைந்திருக்கும் மக்களுக்கு இது ஒரு நிகழ்ச்சி, புதுமை. புதுமை மட்டுமல்ல, தேவையும்கூட. காலம் காலமாக அறியாமையிலும் இருளிலும் மூழ்கடிக்கப்பட்டு வந்த மக்களுக்கு இது ஒரு விழிப்பு. இதில் மக்கள் தங்களை, தங்கள் வாழ்வை, தங்கள் அறியாமையை, தாங்கள் வஞ்சிக்கப் படுவதை, தங்களுடைய பலவீனத்தை, தங்களுடைய முழுமையை மேடையில் கண்டு கொள்கிறார்கள். தங்களிடமே ஒளிந்து உறங்கிக் கிடக்கும் பலமும், பலவீனமும் அவர்களுக்குப் புலப்படுகிறது. அவர்கள் வீறு கொள்கிறார்கள். புதிய சுவாசம் அவர்கள் நெஞ்சை நிரப்ப, தெம்பும் உற்சாகமும் பிறக்கிறது. தங்களுக்கும் இதில் ஒரு பங்கு உண்டு; தங்களாலும் ஏதோ ஒன்றைச் சாதிக்கமுடியும் என்ற நம்பிக்கை பிறக்கிறது. இந்த நம்பிக்கையே அவர்களைச் செயலுக்குத் தூண்டுகிறது. இச்செயல்பாடே அவர்களது தலை விதியையும் நிர்ணயிக்க இதுவே இன்றைய மக்கள் நாடகமாகவும் இருக்கிறது.

ஒவ்வொரு காலத்திலும் அவ்வக்கால மக்களின் விழிப்புக்கும் மேம்பாட்டுக்கும் எது உதவுவதாக இருக்கிறதோ அதுவே அவ்வக்காலத்திலும் எத்துறையிலும் நவீனமாக இருக்கிறது. இன்றைய தமிழ் நாடகத்துறையிலும் இப்படிப்பட்ட நாடகங்களே காலத்தின் தேவைகளை நிறைவேற்றுவதாக இருப்பதால் இதுவே இன்றைய 'நவீனத் தமிழ் நாடக'மாக இருக்கிறது. இதுவே 'நாளைய நவீனத் தமிழ் நாடகமாக'வும் உருவெடுக்கப்போகிறது.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: நாடகத்தில் ஒப்பனையோ, காட்சியோ முக்கியமல்ல. டெல்லியில் கடோரா கார்டன் என்றொரு இடம் இருக்கிறது. அங்கே காட்சி அமைக்க முடியாது. டி.கே.எஸ். அங்கே நாடகம் போடப்போன போது 'இராஜராஜசோழன்' என்ற நாடகத்தைப் போடச் சொன்னார்கள். அவர்களுக்குக் காட்சி ஜோடனைகள் இல்லாமல் நடிக்க முடியவில்லை. ஆனால் எங்களுக்கு நாடகத்தில் உணர்ச்சி முக்கியம். தி.ஜானகிராமனுடைய 'வடிவேலு வாத்தியார்' நாடகம் உணர்ச்சிபூர்வமானது. ஒரு ஆசிரியர் - பண்பட்ட ஆசிரியர் - மாணவர்களை எப்படித் தயார் செய்கிறார்? அவரிடம் படித்த மாணவர்களில் ஒருவனுக்கு அந்த ஆசிரியரைப் பழி வாங்கும் விருப்பம் வந்து விடுகிறது. ஒரு சிறிய நிகழ்ச்சிதான் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்டது. அவன் தலைவனாக வந்து விடுகிறான். இவரைப் பழிவாங்க முயல்கிறான். ஆனால் அவனுடைய மகள் இதே ஆசிரியரிடம் படித்தவள். மகளே தந்தைக்கு மாறுபாடாக இருப்பது ஆசிரியருக்கு வெற்றி ஏற்படுத்திக் கொடுக்கிறது. இது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் ஊரிலும் நடக்கிறது என்று ஒவ்வொருவரும் சொன்னார்கள். அந்த நாடகத்தில் இரண்டே இரண்டு பக்கங்கள் மட்டும் அமைத்துக் கொண்டோம். பின்னால் ஒரு சுவர் தான் இருந்தது. அந்தச் சுவரை ஆகாயமாகக் கருதும் பொருட்டு அந்த நீல ஒளியைச் சுவற்றில் படும்படி 'போகஸ்' செய்தோம். ஸ்பாட் லைட்டு'கள் எல்லாம் நிறையக் கொடுத்தார்கள். நடிக்கும் இடத்திலிருந்து வெகு தொலைவில் பார்வையாளர்கள் இருந்ததால் 'பாவம்' தெரியவேண்டும், பாவத்தோடு நடிக்க வேண்டும் என்று கருதினோம். ஒலி பெருக்கி இருந்தது. ஒலிப்பதிவும் விளக்குகளும் எங்களுக்குக் கொடுத்தர்கள். தேவையான அளவுக்கு எந்த காட்சிச் சீலையும் இல்லாமல் மேடைக்குத் தேவையான பொருள்களை வைத்துக்கொண்டோம். நாற்காலிபோல் அமர்ந்து எங்களால் நடிக்க முடியாது. அதனால் நாற்காலி; மேசை எல்லாம் போட்டுக் கொண்டோம். அதற்கு 'ஸ்பாட்டை' போட்டுக் கொண்டோம். இதுபோன்ற நாடகங்கள் இரஷ்யாவிலும் நடக்கிறது. யதார்த்த வீதியிலே

அதே முறையை நான் கையாண்டேன். இரஷ்யா போய்விட்டு வந்தபின் நடத்தியதால் எனக்கு ஒரு தைரியம் வந்தது. இந்தக் காட்சி அலங்கரிப்புக்கள் தேவையில்லை. நடிகர்களின் நடிப்பைப் பார்த்து மக்கள் புரிந்து கொள்ளும்படிச் செய்வது தான் சிறப்பானது என்ற முடிவுக்கு நானும் வந்தேன். அதனால் தைரியம் இருந்தது. இந்த இடத்தில்தான் நீங்கள் நாடகத்தை நடத்த வேண்டுமென்று சொன்னார்கள். 110 அடி நீளம் உள்ள மேடை. இதை இரண்டு பகுதியாகப் பிரித்துக் கொண்டேன். ஒரு பாகத்திலே ஒரு காட்சி, இன்னொரு பாகத்திலே இன்னொரு காட்சி. இந்தப் பக்கம் விளக்கு அணைந்து போய்விட்டால் ஒரு காட்சி முடிந்தது; இன்னொரு பக்கம் விளக்கு எரிந்தால் காட்சி தொடங்குகிறது என்று பொருள். இப்படி அமைத்து நாடகத்தை நடத்தினோம். நாடகத்தின் இறுதியில் ஆசிரியரை வேலையை விட்டுப் போகச் சொல்லிக் கட்டாய ஒய்வு கொடுத்து விடுகிறான். அந்தக் கடிதத்தை ஆசிரியர் எடுத்துக்கொண்டு போகும்பொழுது பாரதியாருடைய பாடல் பாடப்படும். இவருடைய ஏக்கத்திற்குத் தகுந்த முறையிலே பாடுவார்கள். தளர்ந்த நடையிலே ஆசிரியர் போவார். அந்தமாதிரி ஒரு இடம் வரும்போது 'ஸ்டேஜ்' எங்களுக்கு 'பாவம்' காட்டுவதற்கு ஏற்றாற் போல் மிகவும் வசதியாக இருந்தது.

அஸ்வகோஷ்: ஒரு காட்சிச் சாதனம் என்று சொன்னால் கண்ணுக்கு வேலை வேண்டும். கண்ணுக்கு வேலை இருந்தால் காதுக்கும் வேலை இருக்கவேண்டும். மற்றப் புலன்களுக்கும் வேலை இருக்கவேண்டும். கண்ணுக்குப் பிரதான வேலை கொடுக்க வேண்டும் என்பது முக்கியம். ஆக, பல விஷயங்களைக் காட்சிப்படுத்துதல் மூலமாக வெளிப்படுத்தல் வேண்டும். ஒரு தோற்றமும் பல எண்ணங்களை வெளிப் படுத்தும். இந்த உருவம்தான் ஒரு இயக்கம். அதை வெளிப் படுத்தும்பொழுது எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துதல், உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துதல்தான் நோக்கம். இதில் உரையாடலும் இடம்பெறுகிறது.

ஒரு மனிதனின் முகத்தைப் பார்த்து அவர் இருக்கும் தோற்ற நிலையைக் கொண்டு அவரது உள்ள உணர்வுகளை நாம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

பாத்திரங்களின் உள்ள உணர்வுகளைப் பார்வையாளர்கள் புரிந்து கொள்ளும் வகையில் தமிழ்த் திரைப் படங்கள் எடுக்கப்படுவதில்லை. தமிழ்த் திரைப்படத்தைப் பார்க்காமல் அதில் எழுப்பப்படும் ஒலிகளை வைத்தே இன்ன காட்சி நடைபெறுகிறது என்று சொல்லிவிட முடியும். எனவே காட்சி தேவை இல்லாமல் போய்விடுகிறது. இந்த நிலை மாறவேண்டும். காட்சிச் சாதனமாகிய நாடகம் கேள்விச் சாதனமாகப் போய்விடக்கூடாது. நாடகமும் சினிமாவும் போட்டி போட்டுக் கொள்ள அல்ல. நாடகம், சினிமா என்ற இவ்விரு கலைகளுக்கும் தனித்தனி சிறப்புத் தன்மைகள் உண்டு. நாம் நாடக மேடையிலே சினிமாவைக் கொண்டுவந்து காட்டுவதற்கு முயற்சி செய்கிறோம். பல காட்சி அமைப்புக்களைப் போட்டு அந்தக் காட்சியின் உண்மை வடிவத்தைக் கொண்டு வருவதற்காக முயற்சி செய்கிறோம். இந்த நாடகங்களை மக்கள் பார்க்க வேண்டும் என்ற தேவையே இல்லை. ஏனெனில் 40 பைசா, 50 பைசா கொடுத்து அவர்கள் தமிழ் சினிமாவில் இந்த நாடகக் காட்சிகள் அனைத்தையும் பார்த்துவிடமுடியும். ஏனெனில் தமிழ் சினிமா நாடகக் காட்சிகள் நிறைந்ததாகவே உள்ளது. தனியாக நாடகம் பார்க்க வேண்டும் என்ற தேவையே இல்லை. தமிழ் நாடகம் இங்கு ஒரு மரபாகப் போற்றப்பட்டு வருகிறது.

நேற்று நடந்த நாடகக் காட்சியை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். ஒருவர் வந்தார். 'இந்த வனத்தைக் கண்டேன்' என்று பாட்டுப் பாடினார். 'என்ன ஐயா? இந்த இடத்தைப் பார்த்து வனத்தைக் கண்டேன் என்று பாடுகிறாயே? வெளியே போய்யா' என்று நாம் சொல்லவில்லை. இது வனம் என்று அவர் சொன்ன உடனே நாம் இதை வனம் என்று கற்பித்துக் கொண்டோம். ஆக, மேடை போட்டு நாடகம் நடத்துகிறவர்கள் மரம், செடி, கொடிக் காட்சிகளை மேடைக்குப் பின்னால் கட்டித் தொங்க விட்டிருப்பார்கள், அவ்வளவுதான். நேற்று நடித்தவர் அங்கே ஒரு நாற்காலியைத் தூக்கிப் போட்டுக் கொண்டு உட்கார்ந்தார். வனத்திலே எங்கே இருந்து நாற்காலி வந்தது? நாம் கேட்கவில்லை. ஏதோ ஒரு கல் மேல் உட்கார்ந்திருக்கிறதாக நாம் கற்பனை செய்து கொண்டோம். இந்த மாதிரிக் காலம் காலமாக நம்முடைய மரபு வழியாக வந்திருக்கின்ற

உணர்வுகள் முழுவதையும் நாம் கவனத்தில் கொண்டு இவற்றை முறையாகப் பயிற்றுவிக்கவேண்டும் என்று நான் கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: பெரியோர்களே! அன்பர்களே! அஸ்வகோஷின் 'வட்டங்கள்' பார்த்தோம். இதற்கு முன்னால் சம்பந்தனார் நாடகத்திலிருந்து 'விருப்பும் வெறுப்பும்' என்ற நாடகத்தின் ஒரு காட்சிப் பகுதியைப் பார்த்தோம். யதார்த்தரீதியாக அவர்கள் நடித்ததாகத் தெரிந்தது. அந்தக் காலத்தில் அவர் எழுதின முறையிலே உரையாடல்கள் அமைந்து இருந்தன. அதைப்பற்றி மிகுதியாக நான் கருத்துச் சொல்ல விரும்பவில்லை.

அஸ்வகோஷின் 'வட்டங்கள்' என்பது புதுமுறையில் புது யுக்தியாக ஏதோ செய்வதாகக் கேள்விப்பட்டேன். ஆனால் இதில் என்ன புது முறைகள் இருக்கின்றன என்பது எனக்குப் புரியவில்லை. ஒருவர் வந்தார்; எல்லோரையும் காக்காய் பிடித்து வட்டம் போட்டுத் தலைவரானார். அதே முறையில் இப்படித் தலைவர்கள் மாறி மாறி வருகிறார்கள். ஆனால் ஒரு நன்மையும் ஏழை எளியவர்களுக்கு யாருமே செய்யவில்லை என்பதுதான் இந்நாடகத்தின் கருத்தாகத் தெரிந்தது. திரு அஸ்வகோஷ் அவர்கள் இந்நாடகம் நடப்பதற்கு முன்பு அவருடைய பேச்சில் இந்நாடகத்தின் உத்திகளைப்பற்றியும், இதில் இடம்பெறும் காட்சிகள் பற்றியும் பேசினார். இவையெல்லாம் தேவையா? இல்லையா? என்று கேள்விகள் கேட்டு ஒரு பெரிய சொற்பொழிவே அவர் நிகழ்த்தினார். நகைச்சுவை மன்னர் கலைவாணர் அவர்கள், "நாட்டுக்குச் சேவை செய்ய நாகரீகக் கோமாளி வந்தானய்யா" என்ற பாட்டைப் பாடி நடித்தமாதிரி இங்கேயும் அதே வர்ண மெட்டிலே ஒருவர் பாடினார். ஒருவர் வந்து 'ஏனய்யா, நாடகத்தை நடத்தப் போகிறேன் என்று சொன்னீர்கள்; இன்னும் தொடங்கவே இல்லை; கதைச் சுருக்கத்தையாவது சொல்லுங்கள்; நான் கேட்டுவிட்டுப் போய் விடுகிறேன்' என்று கேட்க, சிறிது நேரத்தில் நாடகம் தொடங்குவார்கள் என்று சொன்ன ஆள் பிறகு வந்து பாடினார்.

இதில் வந்து பேசி நடித்தவர்களிடம் ஒரு 'பாவமும்' எனக்குத் தெரியவில்லை. ஆனால் இந்த முறையில் நாடகம்

நடத்துகிறார்கள் என்று தான் கேள்விப்பட்டேன். நாங்களும் இந்த முறையில் நாடகம் போட்டு இருக்கிறோம்; இம்முறை தெரியும். இந்த 'மைம்' (mime) என்கிற முறையிலே சில காட்சிகள் நடிக்க எங்களுக்குப் பயிற்சி கொடுத்திருந்தார்கள். நாங்களும் நடித்துக் காண்பித்து இருக்கிறோம். ஆனால் இந்த நாடகத்தில் போல உரையாடல்கள் இடையில் கிடையாது. இதில் உரையாடல்கள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதைப் பார்த்து மக்களுக்கு எப்படிக் கவர்ச்சி ஏற்பட்டது என்று எனக்குப் புரியவில்லை. கலை என்றால் ஒரு அழகு இருக்கிறது. அம்சம் இருக்கிறது. ஒரு குறிக்கோள் இருக்கிறது. அதற்கு ஒருசில இலட்சணங்கள் இருக்கின்றன. இதையெல்லாம் மறந்துவிட்டு நடிப்பதென்றால் என்னைப் போன்றவர்களுக்கு முடியாது. இது என்னளவிலான கருத்தே தவிர அவர்கள் நாடகத்தைக் குறை சொல்ல அல்ல. இந்த நாடகத்தை எவ்வளவு பேர் இரசித்துப் பார்க்கிறார்கள்? அவர்கள் இதனை விரும்பிப் பார்க்கிறார்களா? இந்த நாடகம் எங்கெங்கு நடந்திருக்கிறது? என்பதைப்பற்றி அவர் விளக்கமாகச் சொன்னால் நன்றாக இருக்கும். 'பிணம் தின்னும் சாத்திரம்' என்ற நாடகத்தைப்பற்றிச் சொன்னார். அந்த நாடகத்தை நான் பார்த்தேன்; அந்த நாடகத்தில் ஒப்பனை போட்டு இருந்தார்கள். அருச்சுனனுக்கு வில், பீமனுக்குக் கதை எல்லாம் கொடுத்து ஒரு மேடையைப் போட்டுத்தான் நடித்தார்கள். அதிலே ஒரு வேற்றுமையும் எனக்குத் தோன்றவில்லை. அதிலே பாரதியாருடைய கவிதைகளும் இருந்தன. சில கவிதைகள் நீண்டு இருந்தன. அவைகளைப் பாரதத்தில் இருந்து எடுத்து இருப்பார்கள் போலிருக்கிறது.

அஸ்வகோஷ்: மற்றவர்கள் பேசுவதற்கு முன்பு இதனுடைய அம்சங்களைப்பற்றி என்னுடைய கருத்துக்களைச் சொல்லி விட விரும்புகிறேன்.

இந்த நாடகக்குழு போதிய பயிற்சியின்றி பாதி நாடகம்வரை இருந்த உயிரோட்டத்தில் தொய்வு விழுந்து போகும்படி நடித்தார்கள். நாடகப் போக்கில் தளர்ச்சி இருந்தது. நடிகர்கள் உரையாடல்களை மறந்துவிட்டுப் பேசினார்கள். பயிற்சியில்லாத குறை நாடகத்தில் தெரிந்தது. 'மைம்' செய்வதில் குறை இருந்தது. தொழில் நுணுக்கக் குறைகள் சில

காணப்பட்டன. இவைகள்பற்றிய விவாதங்களை எதிர்பார்க்கிறோம். இத்தகைய புதுமுறை நாடகங்களுக்கு மக்கள் மத்தியில் எத்தகைய வரவேற்பு இருக்கிறது என்று அறிந்துகொள்ளத் தலைவர் விரும்பினார். இது பொருள் செலவு இல்லாமல் தயாரிக்கக்கூடிய நாடகம். பதினைந்து அல்லது இருபது பேர் சைக்கிளில் சென்று கிராமங்களில் இந்நாடகங்களை நடத்திவிட்டுத் திரும்பிவிடலாம். இந்த நாடகத்தை மக்கள் பரவலாகவும், திரளாகவும் வந்து பார்க்கிறார்கள். நாடகத்தினுடைய பொருளை மக்கள் உணர்ந்து கொள்கிறார்கள். நாடகத்தோடு ஐக்கியப்பட்டு ஈடுபாட்டோடு இரசிக்கிறார்கள். தஞ்சையில் பல கிராமங்களில் இவர்களே இந்நாடத்தைப் போட்டார்கள். திருவையாறு முதலிய இடங்களில் போட்டு இருக்கிறார்கள். பயிற்சியைத் தொடர்ந்து எடுத்துக் கொண்டே இருக்கவேண்டும். பயிற்சி இன்றி எப்பொழுதாவது நாடகம் போடும்பொழுது இதுபோன்ற தெளிவில்லா நிலைதான் ஏற்படும். இந்த நாடகத்திற்கு மக்கள் மத்தியில் நல்ல செல்வாக்கு இருக்கிறது. இதை அனுபவபூர்வமாகச் சொல்கிறேன். எனது சொந்த ஊராகிய மயிலத்தில் இந்த நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. திருப்பூரில் நாடகப்பயிற்சி முகாம் போட்டு அங்கே பல கிராமங்களில் இந்த நாடகம் நடத்தப்பட்டது. தஞ்சை மாவட்டத்தில் பல இடங்களில் இது போடப்பட்டது. இது போடப்பட்ட இடங்களில் எல்லாம் நல்ல வரவேற்பு இருந்தது. இங்கே உள்ள மூத்த அனுபவமிக்க கலைஞர்கள் யாரும் தப்பாக நினைக்கக்கூடாது. இந்த நாடகத்திலே கவர்ச்சி வேண்டும் என்கிறார்கள். கவர்ச்சி என்றால் என்னவென்று எனக்குப் புரியவில்லை. கவர்ச்சியை நாம் எப்படி வரையறுக்கிறோம். சில்க் சுமிதா நடனம்கூடக் கவர்ச்சிதான். இதைப் பட்டிதொட்டிகளிலெல்லாம் இரசிக்கிறார்கள். ஆனால் நமக்கு விளம்பரத் தாளைப் பார்க்கவேகூடக் கூச்சமாய் இருக்கிறது. மக்களுக்கு பிடித்ததைக் கொடுக்கிறோம் என்று இன்றைக்குத் தமிழ்த் திரைப்படம் முழுவதும் இதைத்தான் கொடுத்துக் கொண்டு இருக்கிறார்கள். மக்கள் உணர்ச்சிகளைத் தட்டி எழுப்பத்தான் கலை, இலக்கியம் பயன்பட வேண்டும். புதிய அணுகுமுறைகளில் இப்போதைக்குத் தேவையான உணர்வுகளை நாடக வடிவில் கொடுக்கிறோம். இதில் கவர்ச்சி

இல்லை என்று நாம் ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிட வேண்டாம். மக்களைக் குறைத்து மதிப்பிடக்கூடாது. மக்கள் வாழ்க்கைக்குப் பயன்படுகின்ற செய்திகளை நாம் நமது நாடகங்கள் வாயிலாகக் கொடுக்கவில்லை. நாம்தான் அந்தக் காரியத்தைச் செய்யவேண்டும். இன்றைய திரைப்படங்கள் வியாபார நோக்குடையன. பத்திரிக்கைகள் வியாபார நோக்குடையனவாக உள்ளன. நாடகத்தை மக்களுக்குப் பயன்படக்கூடிய ஒரு சாதனமாக நாம்தான் மாற்றவேண்டும்.

பாஞ்சாலி சபதத்தில் நடித்தவர்கள் ஒப்பனை செய்திருந்தார்கள் என்று சொன்னீர்கள். இதுபோன்ற நாடகங்களுக்கு ஒப்பனை மிகவும் தேவையானதாகும். இந்நாடகத்தில் துரியோதனன் வருவான்; பாண்டவர்கள் வருவார்கள். இவர்களுக்கு ஏற்ற உடையும் ஒப்பனையும் வேண்டும். கதை, வில் போன்ற பொருள்களை எடுத்துக்கொண்டுதான் இப்பாத்திரங்கள் வந்தாக வேண்டும். ஆனால் இன்று நடைபெற்ற 'வட்டங்கள்' நாடகத்தின் பாத்திரங்கள் எல்லாம் தொழிலாளிகளாக உள்ளனர். இவர்களுக்கு ஒப்பனையும், கதை, வில் போன்ற பொருள்களும் தேவை இல்லை. ஒப்பனை வேண்டாம் என்று நாங்கள் சொல்லவில்லை. வேண்டுமெனில் வைத்துக் கொள்வோம்; வேண்டாமென்றால் விட்டு விடுவோம்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: 'யதார்த்த'மாக நாடகங்கள் நடத்தலாம். நாங்கள் நடத்திக்கொண்டிருந்தோம். நாங்கள் தொழில்முறை நடிகர்களாக இருந்த போதிலும் 'வடிவேலு வாத்தியார்', 'போலீஸ்காரன் மகள்' போன்ற நாடகங்களில் ஒப்பனை போடவில்லை. 'கவர்ச்சி' என்று நான் சொன்னதை நீங்கள் தவறாகப் புரிந்து கொண்டீர்கள். கவர்ச்சி என்பது மக்களைக் கவரக்கூடிய ஒரு சக்தி. பொதுவாக ஒரு நாடகம் என்றால் அதிலே சுவை இருக்கவேண்டும்; நடிகர்களின் முகபாவங்கள் மக்களைக் கவர்ந்து இழுக்கக் கூடியதாக இருக்கவேண்டும். 'வடிவேலு வாத்தியார்', 'தில்லை நாயகம்', 'நாலுவேலி நிலம்' போன்ற நாடகங்களை யதார்த்த ரீதியாகத்தான் போட்டோம். ஒரு கிராமத்தில் என்னென்ன கிராம நிகழ்ச்சிகள் இருக்கின்றனவோ அத்தகைய சம்பவங்களை வைத்துக் காட்சி அலங்கரிப்பு முதலியன எங்கள் நாடகங்களில் உண்டு

(வெறும் படுதாக்கள்தான்). காட்சி அலங்கரிப்புகளை நாங்கள் மிகவும் விரிவுபடுத்தவில்லை. ஒரு போலீஸ்காரருடைய பெண்ணை ஒருவன் 'திருமணம்' செய்து கொள்கிறேன் என்று உறுதியாகச் சொல்லிக் கெடுத்து விடுகிறான். நேர்மையான போலீஸ்காரராக இருப்பதால் இதைக் கேள்விப்பட்டு ஆத்திரப்படுகிறார். பெண் இப்படி ஆகிவிட்டாளே என்று ஆத்திரப்படுகிறார். பையன் இவருடைய சொந்தக்காரன்தான் என்று தெரிகிறது. விசாரணை நடக்கிறது. இந்த இடங்களில் நல்ல விறுவிறுப்பு இருக்கும் நாடகத்தில். இந்த நாடகத்தில் மக்களைக் கவர்ந்து இழுக்கக் கூடிய ஒரு சக்தி இருந்தது. நன்றாக நடித்தேன் என்று எனக்கு நல்ல பெயர். 27 நிமிடம் எனக்கு ஒரு வார்த்தைகூட உரையாடல் கிடையாது. அந்த இடத்திலே அப்படியே நான் நிற்பேன். இந்தக் காட்சியிலே எல்லோருடைய கவனமும் என் மேலேயே இருந்தது. ஒரு வார்த்தைகூட நான் பேசுவதில்லை. ஆனால் என் பெண் விசாரிக்கப்படுகிறாள். ஒரு போலீஸ் அதிகாரி விசாரிக்கிறார். அவருக்கு நான் கட்டுப்பட்டவன். அவள் கடைசி வாக்குமூலம் கொடுக்கிறாள். அவள் நிரபராதி; கெடுத்தவன் அவன்தான் என்று தெரிகிறது. கடைசியிலே மிகவும் சோர்ந்து போய் விடுகிறாள். "அப்பா! என்னை நீங்கள்தான் தூக்கிக்கொண்டு போக வேண்டும்" என்று தளர்ந்த நிலையில் சொல்கிறாள். அவள் தளர்ச்சியான நிலையில் சொல்லும்போது பார்க்கின்ற மக்களும் அந்தத் தளர்ச்சியை அடைகிறார்கள். இக்காட்சியில் 'பாவம்' நன்கு காட்டப்பட்டது. நடிகர்களின் இப் 'பாவம்' பார்வையாளர்களைப் பாதிக்கவேண்டும். இதுபோல் ஏதாவது ஏற்படவேண்டும். அதற்குத்தான் கவர்ச்சி என்று சொன்னேனே தவிர இந்தக் காமக்களியாட்டம், ஆண் பெண் உறவைக் குறித்து நான் சொல்லவில்லை. அந்தப் பெண்ணைத் தூக்கிக்கொண்டு போவதற்காக திரும்புகிறேன். போலீஸ் அதிகாரியைப் பார்த்து 'இப்படி எல்லை மீறிப் போய்விட்டோமே' என்று சொல்லாமல் முகபாவத்திலேயே அக்குறிப்பை உண்டாக்கிவிட்டு ஒரு சல்யூட் அடிப்பேன். அந்த சல்யூட் அடிக்கும்போது கை, கால்கள் நடுங்கும். பார்வையாளர்கள் கை தட்டிக்கொண்டே இருப்பார்கள். எதற்குக் கை தட்டுகிறார்கள் என்று எனக்குத் தெரியாது. இந்த நடிப்பில் மக்களுக்கு ஒரு கவர்ச்சி ஏற்படுகிறது. மக்கள் மனதை

ஈர்க்கக்கூடிய இந்தச்சக்தியைத்தான்நான் கவர்ச்சி என்று சொன்னேன். இந்தக் காட்சியில் 27 நிமிடங்கள் நான் ஒரு வார்த்தையும் பேசாமல் வெறுமனே நின்று கொண்டிருப்பேன். என் பெண்ணைத் தூக்கிக்கொண்டு போவதற்கு அனுமதி கிடைத்ததும், பையனைக் கூப்பிட்டு ''இந்தாடா'' என்று தொப்பியையும் பெல்டையும் கழற்றிக் கையிலே கொடுத்து விட்டு, பெண்ணைத் தூக்கிக் கொண்டு போய்விடுவேன். இந்தக் காட்சி முடியறவரைக்கும் கைதட்டிக்கொண்டே இருப்பார்கள் மக்கள். இதுபோன்ற காட்சிகள் யதார்த்தமாக, ஒப்பனை ஏதும் இல்லாமல் நாங்கள் நடித்து இருக்கிறோம். இந்தப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்த அந்தப் பெண், காட்சியை உணர்ந்து நடிக்கும் ஆற்றல் பெற்ற பெண். அந்தப் பெண் தனது பாவத்தாலேயே பார்வையாளர் மனதில் எழுச்சியை உண்டாக்கக்கூடிய ஆற்றல் படைத்தவள். இதேபோலத்தான் 'வடிவேலு வாத்தியார்' நாடகமும், அந்த நாடகத்தைப் பார்த்த மக்கள், ''எங்கள் ஊர் நிகழ்ச்சி எப்படி உங்களுக்குத் தெரியும்?'' என்று கேட்டார்கள். இந்நாடகத்திலும் நாங்கள் ஒப்பனையைப் பெரிதாகச் செய்து கொள்ளவில்லை. காட்சித் திரைகளும் பெரிதாக அமைத்துக் கொள்ளவில்லை. தி.ஜானகிராமன் அதீத நடிப்பைச் சிறிதும் விரும்பாத ஒரு மனிதர். அதீத நடிப்பு இல்லாமல் இருந்தால்தான் அவர் சம்மதிப்பார். இப்படியெல்லாம் நடித்து நாங்கள் மக்களைக் கவர்ந்திருக்கிறோம். அதனால் இந்தப் புதுமுறை நாடகத்திலே மக்களை ஈர்க்கக்கூடிய சக்தி என்ன இருக்கிறது? என்று கேட்டேனே தவிர, கவர்ச்சி என்ற வார்த்தையை வேறு வகையில் பயன்படுத்தவில்லை.

டி.வி.இரமணன்: நாடகத்திலே யதார்த்த ரீதியான நாடகம் என்று ஒன்று இருக்கிறது. இதைப் போன்ற கருத்து நாடகங்கள் ஒருவகை. இதிலே கருத்துக்குத்தான் முதலிடம். ஏனைய நாடகக் கூறுகளுக்கு இத்தகைய நாடகங்களிலே பங்கு இல்லை. அண்மையில் கோயம்புத்தூரிலே என்னுடைய மாணவர்களை வைத்து ஏறத்தாழ இதைப்போலவே ஒரு நாடகம் போட்டேன். உரையாடல் உண்டு. அனைத்தும் பாரதி பாடல்கள். நான் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்ததுமில்லை; கேட்டதுமில்லை. இருந்தாலும் 'கிளைமாக்ஸ்' என்று சொல்லுகிறார்களே அந்தக் காட்சி ஏறத்தாழ 'வட்டங்கள்'

நாடகத்தின் 'கிளைமாக்ஸ்' காட்சியைப் போன்றதாகவே இருக்கும். என் நாடகத்திற்கு மக்களிடம் ஒருமித்த வரவேற்பு இருந்தது. காட்சிக்குக் காட்சி இரசித்தார்கள். என் நாடகத்திற்கு நான்கு பரிசுகள் கிடைத்தன. சிறந்த நாடகம், சிறந்த நடிகர், சிறந்த உரையாடல், சிறந்த இயக்குநர் என்று எல்லாப் பரிசுகளும் என் நாடகத்திற்குக் கிடைத்தன. அதிலிருந்து இத்தகைய நாடகங்களை மக்கள் புரிந்து கொள்கிறார்கள் என்பது நமக்குத் தெரிகிறது. அதே நேரத்தில் இது உண்மைநிலை நாடகம் (realism) அல்ல: கருத்தைச் சொல்வதற்கு இது ஒரு வழி. இதிலே நடக்கின்ற 'மைம்' இருக்கிறது. 'வீடு' என்கிறார்கள். இரண்டு பேர் இருக்கிறார்கள். இதையெல்லாம் புரிந்து கொள்ளும் அளவுக்கு மக்கள் வளர்ந்துள்ளனர். உண்மைநிலை என்றால் அப்படியே தத்ரூபமாக நாம் இங்கே என்ன நடிக்கின்றோமோ, அதை மக்கள் உண்மை என்று நம்பி அதில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொள்கின்ற (involve) அத்வைதநிலை. இத்தகைய நாடகங்களைப் பார்க்கின்ற மக்கள் நாம் பார்ப்பது நாடகம் அல்ல என்ற உணர்வோடு பார்ப்பார்கள். உண்மை வகை நாடகம் என்ற ஒன்று இருக்கிறது. அதைப் பார்த்துப் பார்த்துப் பழக்கப்பட்ட மக்கள், அதிலே ஒன்றிப்போன மக்கள் இதைப் பார்க்கும்பொழுது, அத்தகைய நாடகம் இது அல்ல என்று உணர்கின்றார்கள். அந்த அளவுக்கு நான் சொல்வது சரியாக இருக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். ஆகவே இது மாறுபட்ட ஒரு வடிவம். கருத்து வேறாகவும் இருக்கலாம். இதே கருத்தை உண்மை வடிவத்திலும் சொல்லலாம். வேறு விதமாகவும் சொல்ல முடியும். அழகான ஒரு கதையிலே நடிகர்களை யெல்லாம் நெகிழ வைத்து, அழவைத்து, சிரிக்க வைத்து இப்படியெல்லாம் செய்யலாம். அந்த ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தை அவர்கள் பல்வேறு வடிவங்களில் தருகிறார்கள். வேறு ஒரு உருவத்திலே தருகின்றார்கள். உருவத்தில் இருக்கின்ற புதுமையை மக்கள் இரசிக்கக் கற்றுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அந்த அளவுக்கு இந்த வடிவம் வளர்ந்து கொண்டு வருகிறது என்பதைத்தான் நான் குறிப்பிட வருகிறேன்.

டி.என். சிவதாணு: இந்த நாடகத்தை நான் பார்த்தேன். நான் இதைப் பார்த்த உடனே எனக்குக்கூட இந்த 'கர்விபாஸ்' மாதிரி நடிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் வந்தது. இப்பொழுது

நடிக்கப் போகிறேன். புதுமை புதுமை என்று சொல்கிறார்களே, அந்தப் புதுமையை நானும், சகஸ்ரநாமமும் நடிக்கப் போகிறோம். இந்தமாதிரி நாடகத்தை... எஸ்.ஏ.தர்மாஞ்சலு நாயுடு, இலட்சுமிபதி நாயுடு என்று சென்னையிலே இரு நாட்டிய ஆசிரியர்கள் இருந்தனர். நான் நாட்டியம் நன்றாக ஆடுவேன். நானும் ஒரு நடன ஆசிரியனாக இருந்தேன். எங்களுடைய நாடகத்திலும், இராசமாணிக்கம் பிள்ளை நாடகத்திலும் குழுநடனம் இடம்பெறும். குடை நடனம் என்று ஒன்று உண்டு. இருபது பேர் ஒன்றாக நின்று நடனம் ஆடுவோம். தர்மாஞ்சலு நாயுடுவும், எங்கள் நாடகக் கம்பெனியும் மேடையில் இல்லாத பொருள்களையும் இருப்பதாகப் பாவித்துக் கொண்டு நடிக்கும் ‘மைம் பிளே’ எனப்படும் முறையில் நாடகம் நடத்தினோம். சுவர் இருப்பது போலவும், வீடு இருப்பது போலவும், படி இருப்பது போலவும் பாவித்துக் கொண்டு நடித்தோம். கீழ்ச்சேவல் பட்டியைச் சேர்ந்த எஸ்.ஏ. தர்மாஞ்சலு நாயுடு இதுபோன்ற நாடகங்களைத் தயாரித்தார். இம்மாற்றம் பார்ஸி நாடகக் கம்பெனிகளிலிருந்து இங்கு வந்தது. இரங்கூனுக்குப் போயிருந்தபோது ஒரு நாடகம் பார்த்தேன். இப்பொழுது நடிக்கபெற்ற நாடகம் போன்றுதான் அதுவும் இருந்தது. இதில் உரையாடல் இருந்தது. அதில் இல்லை. ஆனால் அந்த நாடகத்தில் சொல்லவேண்டிய கருத்துக்கள் அவ்வளவையும் நாட்டியத்திலேயே சொல்லி விடுவார்கள். அபிநயத்தால் சொல்லி விடுவார்கள். கடைசியில் ஒரு குழு நடனம் இடம்பெறும். இதை ஆடிவிட்டு நாடகத்தை முடித்து விடுவோம். 1933இல் இலட்சுமிபதி நாயுடு, தர்மாஞ்சலு நாயுடு, கோல்டன் கம்பெனி என்னும் இவர்கள் இதுபோன்ற நாட்டிய நாடகம் போட்டார்கள். இந்தநாடகங்களில் நானும் நடித்திருக்கிறேன். ‘உணர்ச்சி’, ‘பாவம்’ என்று சொன்னார்களே, ‘பம்பாய் மெயி’லில் ஒரு காட்சி. நான் போலீஸ் வேடம் போட்டேன். அங்கே இன்ஸ்பெக்டர் தயாராக இருக்கிறார். சதாசிவ முதலியாருடைய மகளைக் கடத்திக் கொண்டு போகிறார்கள். போலீஸ் காவல். இரவு 12 மணி. உண்மையிலேயே எனக்கு அந்த பம்பாய் மெயில் நாடகத்திலே போலீஸ்காரன் வேடம்தான். எனக்கு உரையாடல் எதுவும் கிடையாது. அப்பெண்ணைச் சுரங்கப்

பாதையின் வழியாகத் தூக்கிக் கொண்டு போகிறார்கள். இன்ஸ்பெக்டர் நான் பிடித்து விடுவேன் என்று நம்பினார். நான் ஒன்றும் செய்யவில்லை. போய்ப் பேசாமல் நின்றுவிட்டேன். இரவு நேரம். தூக்க நேரம். (கொசு அடிப்பது போலவும், கொட்டாவி விடுவது போலவும் நடித்துக் காட்டுகிறார்.) இப்படி நான் நடித்ததால் மற்ற நடிகர்கள் மேல் இருந்த பார்வையாளர் கவனம் என் பக்கம் வந்து விட்டது. இது நடிப்பால் வந்தது. உரையாடல் இல்லாமல், அதாவது போலீஸ்காரன் தூங்கிக் கொண்டு இருக்கிறான். கொசு தட்டுகிறான், கொட்டாவி விடுகிறான். இத்தகைய நடிப்பை நாங்களும் உரையாடல்கள் இன்றி நடித்திருக்கிறோம் என்பதைச் சொல்வதற்காகத்தான் இதைச் சொன்னேன்.

முத்துச்சண்முகன்: பொது மக்களிடத்தில் இந்தமாதிரி நாடகத்திற்கு என்ன வரவேற்பு இருக்கிறது? என்று ஒரு அடிப்படையான கேள்வியைத் தலைவர் அவர்கள் கேட்டார்கள். மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இருக்கும் பொழுது, டாக்டர் மு. இராமசுவாமி மதுரையில் ஒரு குழுவை உண்டாக்கி ஏறத்தாழ 10, 12 நாடகங்களை இந்த முறையிலே உருவாக்கினார். நான் அதில் நேரடியாகப் பங்கேற்கா விட்டாலும் அவருடைய முயற்சிகளுக்கு என்னுடைய ஆதரவும், மற்ற துணையும் இருந்தது. தொடக்கக் காலத்தில் உண்மையிலேயே எங்களுக்கு ஒரு ஐயம் இருந்தது. எவ்வளவு வரவேற்பு இருக்கும் என்று ஐயத்தோடு பார்த்தோம். ஆனால் 2, 3 ஆண்டுகளிலே கல்லூரி மாணவர்களிடத்திலே இந்நாடகங்களுக்கு நிறைய வரவேற்பு இருந்தது. எங்கள் கல்லூரிக்கு வாருங்கள் என்று பல இடங்களில் இருந்து அழைப்பு வந்தது. பொதுமக்களிடத்திலும் நல்ல வரவேற்பு இருந்தது. கிராமங்களிலும் வரவேற்பு இருந்தது. அந்தப் பன்னிரண்டு நாடகங்களில் பலவற்றில் பேச்சே கிடையாது. சில நாடகங்களில் பேச்சும், நடிப்பும் கலந்து இருந்தன. ஒவ்வொரு நாடகத்தையும் நடத்திய பிறகு ஒவ்வொரு இடத்திலும் இந்நாடகம் பற்றிய மக்களின் கருத்தை அறியும் வினாப்பட்டியல் தாள்களைப் பார்வையாளர்களிடம் கொடுத்து அதைப் பூர்த்தி செய்துதரச் சொல்லி வாங்கி விடுவோம். இந்த வினாப்பட்டியலில் வந்த விடைகள் மக்களிடையே இந்நாடகங்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு

இருக்கிறது என்பதையே வலியுறுத்தின. இது மிகவும் மகிழ்ச்சிக்குரியதாக இருந்தது. நாடகம் பற்றிய பொது மக்களின் கருத்தை அறிய இம்முறை மிகவும் பயன்பட்டது. எனவே, இத்தகைய நாடகங்களுக்குப் பொது மக்களிடத்தில் நல்ல வரவேற்பு இருந்தது என்று உறுதியாகச் சொல்கிறேன்.

இராமசாமி நாடகத்தைப் பார்த்த, படிக்காத ஒரு கிராமக் குடிமகன் இராமசாமியைப் பேருந்தில் அடையாளம் கண்டு, இராமசாமி போட்ட நாடகத்தைப் பற்றிய தன் திறனாய்வை இராமசாமியிடமே கூறியதுண்டு. இந்நாடகங்கள் பொருள் நிறைந்தவை; இவைகளில் அனைத்தும் வெளிப்படையாக இருக்கும். நீங்கள் அதனை எப்படி வேண்டுமென்றாலும் பொருள் கொள்ளலாம். இந்நாடகங்கள் குறியீட்டுருவாய் அமைந்துள்ளன. இவைகள் எல்லாம் குறியீட்டுருவைத் தாங்கி நிற்பன. படித்தவர்களும், படிக்காதவர்களும் அவரவர்கள் நிலைக்கேற்ப இந்நாடகங்களை விமர்சிக்கிறார்கள். இந்நாடகங்கள் வசூலிற்காக நடத்தப்பட்டவை அல்ல. எந்த வருமானமும் கிடையாது. ஆனால் நாங்கள் இவைகளை நடத்திய பின் துண்டை விரித்துப் போட்டோம். மக்களின் வசதிக்கேற்பக் காசுகள் விழுந்தன. எட்டணா முதல் 10 ரூபாய்வரை துண்டில் விழுந்தன. இத்தகைய நாடகங்களை எத்தகைய இலாபத்தையும் எதிர்ப்பார்க்காமல் நடத்தினார்கள். ஆனால் ஒன்றுமட்டும் உறுதியாகச் சொல்லமுடியும். மரபு நாடகங்களைப் பார்க்கும் போதுபெறப்படாத கற்பனை, கருத்து விளக்கம், பார்வையாளர்களின் பங்கு என்னும் சிறப்புக் கூறுகளை இந்நாடகங்களில் காணமுடிகிறது. இத்தகைய நாடகங்களில் பார்வையாளர்கள் ஒன்றிப்போக வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. ஆய்வாளர் ஒருவர் அரிச்சந்திரா நாடகத்தை நடத்தும்போது ஒலிப்பதிவு செய்து இருக்கிறார். அதில் சந்திரமதியாக நடித்தவர் சரியாகப் பாடி அழாமல் நடித்தபோது பார்வையாளர்களில் ஒருவர் "என்ன சந்திரமதி நீ அழுகிறாய்? நன்றாகவே இல்லை. உனக்கு அழவும் தெரியவில்லை; பாடவும் தெரியவில்லை. இதோ நான் பாடி அழுகிறேன் பார்" என்று பார்வையாளர் சந்திரமதிப் பாடலைப் பாடி அழ ஆரம்பித்துவிட்டார். சந்திரமதியாக நடித்தவரை உள்ளே இழுத்துச் சென்றுவிட்டனர். அந்த அளவுக்குப் பழைய நாடகப் பாடல்கள் பார்வையாளர்களுக்கு

மனப்பாடமாகத் தெரிந்து இருந்தன. மரபு நாடகங்கள் நன்கு மக்களுடைய உள்ளத்திலே ஊறிப் பதிந்து போய்விட்டன. இது திரும்பச் செய்தல் போன்ற நிலையில்தான் நடத்தப் பட்டன. ஆனால் இன்று நடத்தப்பட்ட நாடகம் அப்படிப் பட்டதல்ல. இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த உங்களுக்கே தெரியும். இந்த நாடகத்தில் பயிற்சி இன்னும் செம்மைப்படவில்லை என்பது வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. ஆனால் இந்த நாடகங்களைப் பார்க்கின்றவர்களுடைய மனத்திலும் அறிவிலும் இருந்து விளக்கம் செய்து கொள்வதற்கான சக்தியைத் தூண்டுகின்றன. அந்த வகையில் இந்த நாடகம் பயன்படும் என்று வெளிப்படையாகச் சொல்லிக் கொள்கிறேன்.

து. மூர்த்தி: கலைப் படைப்பைப்பற்றிய அல்லது படைப்பின் விமர்சனம் பற்றிய பிரச்சனைகள் என்பன, வாழ்க்கையைப் பற்றிய கலைஞன் மற்றும் விமர்சகனின் நோக்கிலுள்ள பிரச்சனைகளே தவிரத் தனியாக ஒன்றுமில்லை!

'வட்டங்கள்' பற்றித் தெரிவிக்கப்பட்ட கருத்துக்களில் இருந்து இதைத் தொடங்கலாம்:

1. இதற்கு மக்களிடம் வரவேற்பிருக்க முடியாது. இதிலென்ன நவீனம் இருக்கிறது. இதில் கவர்ச்சி, அதாவது வரவேற்பு எழுச்சி இல்லை.

2. இதில் புதுமை இல்லை; இதன் பல கூறுகள் ஏற்கெனவே நாங்கள் செய்ததுதான்.

3. இது நன்றாகத்தான் இருக்கிறது. ஆனால் நடிப்பு இன்னும் சிறப்பாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

இந்த மூன்று கருத்துக்களும் பலரின் மனப் பிரதிபலிப்பாகவும் இருந்தன. ஆனால், இவை மட்டும் உண்மையல்ல.

பெரியோர்களே! நாம் 'நவீன நாடகம்' என்பதிலுள்ள 'நவீனம்' என்ற சொல்லை நன்கு புரிந்துகொள்ள வேண்டும். நவீனம் என்பது பழமையின் நிராகரிப்பல்ல. புதிய சமூக மாற்றத்திற்காகப் புதிய கூறுகளின் தோற்றம். மேலும், புதிய சமூகத்தின் இயங்குதலுக்குப் பொருந்தாத பழைய கூறுகளின்

உதிர்வு. எனவே, 'நவீனம்' என்பது முழுக்க முழுக்கச் சொல்லப்படும் விஷயத்தைப்பற்றியது என்பதைப்புரிந்து கொள்ளவேண்டும். நாவல் என்பது எவ்வாறு விஞ்ஞான மயமாக்கலின் விளைவான - தொழில்மயமாக்கலின் விளைவான - நடுத்தரக் குடும்பத்தின் பிரச்சனைகளில் இருந்து தோன்றிய, படிப்பறிவு பெற்ற நடுத்தர மக்களுக்கான இலக்கிய வகையோ, அதுபோலத்தான் இங்கு நாடகமும் வளர்ந்தது. எனவே, நவீனம் என்பது புதிய வாழ்க்கையின் நவீனமாகியது. இந்த அடிப்படையில்தான் நவீன நாடகங்களைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

நேற்று அஸ்வகோஷின் நாடகத்தைப் பார்த்தபோது மனதைக் கவ்விய நவீனம் எது தெரியுமா? கடின உழைப்பு! 'கடினமாக உழையுங்கள்' என்று சொல்லும்போது மக்கள் சினம் கொள்கிறார்கள். அரசியல்வாதிகளை அருவருப்போடு பார்க்கிறார்கள். இதைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்திய வட்டங்கள் அதற்கேற்ற வடிவத்தில் வெளிப்பட்டபோது இதை நவீன நாடகம் என்கிறோம்.

போலியான அரசியல்வாதிகளை இனங்கண்டு கொள்ளவும், மக்களுக்கு இழைக்கப்படும் கொடுமைகளை எதிர்த்தும் மக்கள் கூட்டம் பல நிலைகளில் போராடுகிறது. இந்தப் போராட்டத்தின் பல தளங்களில் பண்பாட்டுத்தளம் - கலாச்சார முன்னணியும் - ஒன்று. இதில் கவிதை, கதை, திரைப்படம், நாடகம் எனப்பல உண்டு. இதைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் நாடகங்களே நவீன நாடகங்கள். நவீன வாழ்க்கைக்காகப் போராடும் மக்களின் பிரச்சினைகள் நவீனமானவை. அதை அந்த வீர அழகோடு பிரதிபலித்துக் காட்டுவதே நவீன நாடகமாகும்.

செ.உலகநாதன்: திரு. அஸ்வகோஷ் குழுவினர் நடித்த நாடகம் வரவேற்கத்தக்கது. இது கிராமப்புறங்களில் செலவில்லாமல் நடத்தப்படுவது. கிராம மக்களின் பிரச்சனைகள் மட்டுமல்ல. படித்த பட்டதாரிகளின் பிரச்சனைகள், வேலை இல்லாத் திண்டாட்டம், தொழிலாளர்கள் பிரச்சினை, நமது இந்தியாவில் உள்ள பிரச்சனைகளை அடிப்படையாக வைத்து நாடகத்தைத் தயாரித்துள்ளார்கள். காலத்திற்கேற்ற பிரச்சனைகள். நமது பழைய நாடகங்களில் சில காட்சிகள் உரையாடல் இல்லாமல்

அமைதியாக இருந்தே நடித்துக் காட்டி இருக்கிறார்கள். நகைச்சுவை நாடகங்களில்கூட இத்தகைய காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்த நாடகங்களில் கூட இத்தகைய காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்த நாடகத்தில் அடிப்படைப் பிரச்சனைகளை வைத்து அவைகளுக்குத் தீர்வு காணவேண்டும் என்ற அடிப்படையிலேயே நாடகத்தை அமைத்திருக்கிறார்கள். இதனை நாம் வரவேற்க வேண்டும். திரையில்லாமல் போனால்கூட ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவிலே பாட்டைப் பாடச் சொல்லிக் காட்சி முடிவுறுவதையும் வேறு காட்சி தொடங்க இருப்பதையும் நன்றாகக் காட்டியுள்ளார். நடனமாடுவதற்குரிய காட்சிகள் இடம்பெற்றிருப்பதால் பாடுவதற்குரிய பயிற்சி மிகமிகத் தேவை. உரையாடல்களைக்கூட நன்றாகப் பேசுந்திறன் பெற்ற நடிகர்களைக் கொண்டு பேசவைத்து நடித்திருக்கிறார்கள். சொல்லாட்சி மிக்க நல்ல கருத்துக்களுடன் கூடிய உரையாடல்கள் தேவை. சில இடங்களில் நல்ல கருத்து இருந்தது; நகைச்சுவை இருந்தது; சோகச்சுவையும் இருந்தது. நாடகத்துக்குத் தேவையான ஒன்பான் சுவையும் இல்லை என்பதை நாம் ஒப்புக்கொள்ளதான் வேண்டும். எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் சொன்னது போல ஒப்பனை தேவைதான் என்பதை நாம் ஒப்புக்கொண்டாலும், இத்தகைய நாடகங்களுக்கு ஒப்பனை தேவையில்லை என்று கருதுகிறேன். ஒப்பனை தேவையாய் இருக்கும் இடங்களில் மட்டும் பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்றும், இத்தகைய சமூக நாடகங்களில் ஒப்பனை அறவே தேவையில்லை என்றும் நான்கருதுகின்றேன். அதிக ஒப்பனை இல்லாமலேயே கல்லூரி மாணவர்கள் நாடகம் போடுகின்றனர். அவர்தம் நாடகங்களில் பழைய தமிழ் மரபில் அமைந்த ஆடல்களும் பாடல்களும் கலந்தே உள்ளன. புதிய நாடகம் என்று சொல்லிக் கொண்டாலும் ஆடலும், பாடலும் அதிலும் இருந்தன. இன்னும் நல்ல பாடல்களை, உடுமலை நாராயண கவி, பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் போன்றவர்கள் எழுதிய பாடல்களையோ அல்லது பாடல் இயற்றும் ஆற்றல் பெற்ற இளைஞர்கள் எழுதிய பாடல்களையோ இவற்றில் புகுத்தலாம்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: இந்த நாடகத்தை நன்றாக வரவேற்கிறோம். ஆனால் இதிலுள்ள சில குறைகளைச் சொல்லி அதைத் தவிர்க்க வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கிறேன். நவீனம் என்பது புதுமை. இந்தப் புதுமையைப் புகுத்துவதில் நான் மிகவும் ஆர்வம் உள்ளவன்; மிகவும் விருப்பம் கொண்டவன். இந்நாடக முயற்சியை வரவேற்கிறேன். அஸ்வகோஷ் இங்கு நடத்திய 'வட்டங்கள்' நாடகத்தின் கதை-உரையாடலைப் பொறுத்தவரையிலும் மிக நன்றாக அமைந்துள்ளது. ஒரே வட்டத்தில்தான் சுற்றிக் கொண்டிருக்கிறோம். செக்கு மாடுகள் போல் என்ற கருத்தை நன்கு சொல்லியுள்ளார். எங்களிடம் நாடகம் பயின்ற கோமல் சுவாமிநாதன் இப்பொழுது நாடகங்கள் போடுகிறார். அவர் நாடகங்களிலும் நிறையக் காட்சிகளுக்கு இடமில்லை. 'இந்தியக் கனவு' என்ற அவரது நாடகத்தை மூன்றே காட்சிகளில் நடத்திவிடுகிறார். இப்பொழுது இந்த மூன்று காட்சிகளுக்குரிய திரைச்சீலைகளைக்கூடப் பயன்படுத்தாமல் வெளியூர்களில் நடிகர்களை மட்டும் வைத்து நாடகம் நடத்துகிறார். நான் புதுமையை எப்பொழுதும் வரவேற்கக் கூடியவன். இந்தமாதிரி விவாத அரங்கிலே புதுமைகளைப் புகுத்தி நாடகம் நடத்தியதை நான் பெரிதும் வரவேற்கிறேன்.

இந்த அரங்கிலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்கள் பற்றியும் ஆராய்ந்ததால் அதிலே பயிற்சி பெற்ற மாணவர்களாகிய நாங்கள் அவருடைய நாடகக் காட்சி யொன்றை நடித்துக் காட்டவேண்டும் என்று பேராசிரியர்கள் கேட்டுக் கொண்டார்கள். அதனை ஏற்று சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 'சதி அனுசூயா'வில் பதிவிரதா தருமத்தை மையப்படுத்தி உள்ள கருத்துக்கு எதிர் மாறான அடங்காப்பிடாரி மனைவியின் கதையையும் இணைத் துள்ளார். அந்த அடங்காப்பிடாரி மனைவி கதையை இங்கு நடித்துக் காட்டப் போகிறோம். நடிப்பில் குறை இருக்கலாம். உங்களை மகிழ்விக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தில் இதனை நடிக்கிறோம்.

-இதன்பிறகு-

கர்வி பார்ஸ் நாடகத்தின் ஒருசில காட்சிகள் திரு எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், திரு. இரமணன், திரு டி. என். சிவதாணு போன்ற மூத்த கலைஞர்களால் நடித்துக் காட்டப்பட்டது.

தமிழ் நாடக மேன்மைக்கு நான்கு யோசனைகள்

முனைவர் ஆறு. அழகப்பன்

சென்னை வாழ் வாசம் எனக்குக் கிடைத்திருக்கிற காரணத்தினால், தற்கால நாடகங்கள் பற்றிய சில புள்ளி விவரங்களைச் சென்னையிலே நான் சேகரித்துக் கொண்டிருந்தேன். அப்போது தமிழ் நாடகங்களுக்கு எப்படிப் பெயர் வைக்கிறார்கள் என்பதனை அறிய ராஜா அண்ணாமலை மன்றத்துக்குச் சென்று செய்திகளைச் சேகரித்தேன். சிந்தனையைத் தூண்டுவதற்காக அந்தத் தலைப்புக்களைச் சொல்லலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

'மிருச்சிகடிகா'' என்ற சமஸ்கிருதப் பதத்தை ''மண்ணியல் சிறுதேர்'' என்று தமிழில் அழகாகக் காட்டினார் நமது பண்டிதமணியார். ""The secret way" என்ற ஆங்கிலத் தலைப்பை ''மனோன்மணீயம்'' என்று மாற்றிக் காட்டினார் பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை. இப்படியெல்லாம் நாடக வரலாற்றில் பிற மொழி சொற்கள் எப்படித் தமிழ்ப்படுத்தப்பட்டன என்று நாம் பார்க்கின்றோம். இப்பொழுது நூற்றுக்கணக்கான முறை நடந்த 70-75 தமிழ் நாடகங்கள் சிலவற்றின் தமிழ்ப்பெயர்கள் வருமாறு 1) Marriage Made in Saloon 2) One More Exorcist 3) India today 4) Judgemennt Reserved 5) Wanted a Prahmachari 6) Tenant's Commandments 7) Trumb Card 8) Twenty Seven, Seventy four 9) Crazy thieves in palavaram 10) Good by to love 11) My fair lady 12) Is god dead? இப்படித் தமிழ் நாடகங்களுக்கு ஆங்கிலப் பெயர்கள் சூட்டப்படுகின்றன என்ற ஒரு விவரத்தைக் காண்கிறோம். அது விவாதத்துக்கு உரியதல்ல. யாரும் அதை இன்றைக்கு நாடக வரலாற்றில் ஏற்கவில்லை. அண்மையில் எஸ்.வி.சேகர் அவர்களுக்கு 1000 முறை நாடகங்கள் நடத்தியதற்காக ஒரு பெரிய பாராட்டு விழா நடைபெற்றது. அப்பொழுது சோ. "Is god dead? என்று நான் ஆங்கில பெயரை நாடகத்திற்கு வைத்தேன். உடனே என்னைச் சிலர் மிரட்டினார்கள். தமிழ் நாட்டிலே தமிழ் நாடகம் எழுதுகிறாய். இப்படியா பெயர் வைப்பது? என்று கேட்டவுடனே 'சம்பவாமி யுகே, யுகே' என்று பெயர் வைத்து விட்டேன்: என்று சொன்னார். தமிழ்

நாடகத்திலே எவ்விதம் பெயர் வைக்கப்படுகிறது என்ற புள்ளி விவரத்திற்காக நான் சொன்னேன். எஸ்.வி. சேகர் 1000 நாடகங்கள் போட்டுவிட்டதாக ஒரு மிகப்பெரிய பாராட்டு விழா அண்மையில் சென்னையில் நடைபெற்றது. அப்பொழுது வெளிப்படையாக டைரக்டர் கே. பாலச்சந்தர் அவர்களும் சோ அவர்களும் அந்தக் குணசித்திர நடிகரைப் பார்த்து, "தம்பி 1000 நாடகங்களைப் போட்டுவிட்டேன் என்று சொல்கிறாய். நீ இதுவரை எந்த message ஐயும் அந்த நாடகங்களிலே சொல்லவே இல்லை மக்களுக்கு. ஒரு message உம் இல்லாமல், நாடகங்களைச் சாதாரணமாக நடத்துவதை விட்டுவிட்டு இனியாவது நல்ல நாடகங்களை மக்களுக்குச் சொல்ல நினை". என்று சொன்னார்கள். சோ அவர்கள் "நானும் அப்படித்தான் ஆரம்பத்தில் துணுக்குத் தோரணங்களாகப் போட்டுக் கொண்டிருந்தேன். மக்கள் சிரித்தார்கள். மக்களும் என்னை நாடகாசிரியர் என்று ஏற்றுக் கொண்டவுடன் message ஐ சிறிது சிறிதாகச் சொல்லிவிட்டேன். இப்போது message என்று தெரியாமலேயே அதைப் பொழுது போக்கு நாடகங்கள் என்று ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். நீ 1000 நாடகம் போட்டது பெருமையல்ல. இனியாவது நீ திரும்ப நல்ல நாடகங்களைப் போடவேண்டும்." என்ற சோ சொன்னார்கள்.

நான் ஒரு சில நல்ல கருத்துக்களைச் சொல்ல எண்ணினேன். நாடகத்தின் theory என்றெல்லாம் சொன்னார்கள் அல்லவா, மேடை நாடகத்தின் formula -16 கூறுகள். முக்கியமான கூறுகள், அரங்கம், இடம், நேரம், காட்சி, அமைப்பு, ஒளி, ஒப்பனை, கரு, வசனம், பாடல், நடிகர்கள், பெண்கள், பாத்திரங்கள், நடிப்பு, பின்பாட்டு, பார்வையாளர்கள் இந்த 16 கூறுகள் ஒரு மேடை நாடகத்திற்கு வேண்டும். இவற்றிலே 10,8,4,2 என்ற நிலைக்கு இங்கு வந்துவிட்டதைப் பார்க்கின்றோம். அதே மாதிரி இன்றைக்கு நாடகங்கள் 36 தான் எழுதமுடியும் என்று சொல்லி கர்ணகோசி என்ற பேரறிஞன் கூறியிருக்கின்றான். 36 plot -ஐ என்னால் இன்றைக்கு இந்த நேரத்திலே சொல்ல முடியவில்லை. ஒரு 2 நிமிடம் கொடுத்தார்களானால் இந்த நாடகம் என்பது 36 plot -ஐ விட்டு 37 வது plot லே யாரும் எழுத முடியாது என்பதைச் சொல்லலாம். அந்த 36 களிலே சிலவற்றை மட்டும் சொல்லுகிறேன். பிரார்த்தனை, வீச்சு, பழிக்குப் பழியால்

ஏற்பட்ட குற்றம், ஒரு சொந்தக்காரர் மற்றொரு சொந்தக்காரரை பழிவாங்குதல், அழிவு, சம்பந்தம், புரட்சி, பிரபலம் அடைதல், பைத்தியம், பிறருக்காகத் தியாகம் செய்தல், போன்றவை களான 36 பிளாட்டுகள் உருவாக்க முடியும் என்று சொல்கிறார்கள். நடிகர் என்று சொல்லும்போது 18 வகையான குணங்கள் வேண்டும் என்று ஹோர்பர்ட் என்பவர் சொல்லுகின்றார். நல்ல உடலமைப்பு, கவரக்கூடிய முகம், மனிதனை இழுக்கக்கூடிய குரல், அழுத்தம் திருத்தமான பேச்சு, சரித்திர ஞானம், நல்ல நடிப்பு, ஆடை விஷயம் பற்றிய ஞானம், வியாபாரத் தந்திரம், தளர்ச்சியில்லாத உழைப்பு, நடுங்காத குறிக்கோள், கதாபாத்திரத்தை நழுவவிடாத தன்மை, ஞாபகசக்தி, அதிருஷ்டம் இவை ஒரு நடிகனுக்கு வேண்டிய குணங்கள் என்று ஒரு காலத்திலே சொல்லிக் கொண்டிருந்தார்கள். இன்றைக்கு அதெல்லாம் மாற்றப்பட்டு வருகின்றது. சீட்டாட்டத்திற்கு மூன்று 'ஏ'க்கள் முக்கியம் என்று சொல்வார்கள். மூன்று 'ஏ'க்கள் இருந்தால் ஒரு நாடகம் வெற்றி பெறும் என்று சொல்வார்கள். Actor, Acting, Audience.

இந்த மூன்றும் சரியாக இருக்குமானால் அந்த நாடகம் பூரண வெற்றியைப் பெறும். இந்த முறையிலே நாடகங்கள் அமைகின்றனவா என்பதை நீங்கள் பார்க்க வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கின்றேன்.

'நாடகக்கலை' என்ற ஒரு பத்திரிகையை தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்காக நடத்தி வந்தேன். இந்த நாடகக் கலை பத்திரிகையைத் தொடர்ந்து நடத்த விரும்பவில்லை. தொடர்ந்து நட்டம் ஏற்பட்டதால் இதை விட்டு விட்டேன். இப்பொழுது 'சபாநாயகன்' என்ற பத்திரிகை நடந்து கொண்டிருக்கிறது. ஆசிரியர் ரேணுகாதேவி இங்கு வந்திருக்கிறார். அந்த இதழை நாடகத்திற்கென்று சிறப்பாக நடத்த முயலவேண்டுமென்பதை இக்குழு விவாதத்திலே நான் தெரிவித்துக் கொள்ள வேண்டிய கருத்தாக நினைக்கின்றேன். ஜோஸியத்திற்கு, சினிமாவிற்கு, மருத்துவத்துக்கென் றெல்லாம் பத்திரிக்கை இருக்கும்போது இவ்வளவு சிறப்பாக பேசுகின்ற நாடகத்துக்கு ஒரு இதழ் இல்லை என்று சொன்னால் உண்மையாகவே நாம் வெட்கப்பட வேண்டும். மேடை நாடகங்கள் எவ்வளவு அச்சாகி மேடையேற்றப்படுகின்றன.

இப்பொழுது வடிவேல் வாத்தியாரையும், போலீஸ்காரன் மகளையும் பிரதிகள் கேட்டால் இல்லை. அதுபோல ஆயிரக்கணக்கான நாடக ஆசிரியர்கள் எழுதியிருக்கின்றார்கள். அப்படியே கையெழுத்துப் பிரதிகளாக இருக்கின்றன. பிரதிகள் வேண்டும்போது நமக்குக் கிடைப்பதில்லை. யார் நாடகம் எழுதினாலும் உலகம் உள்ளவரை அது காப்பாற்றப் பட வேண்டும் என்று சொல்லி நாடக ஆசிரியர்கள் தஞ்சை - தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு நாடகப் பிரதிகளை அனுப்ப வேண்டும். தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் அதனைச் சேகரிக்க வேண்டும். ஏட்டுச் சுவடிகள் போல இந்த நாடகப்பிரதிகளை வைத்துக் காப்பாற்ற வேண்டும். கி.பி. 2000 இல் பிற்கால சந்ததியினர் அவற்றைப் பார்க்கும் போது கிட்டத்தட்ட ஒரு 8000, 10,000 நாடகங்கள் பல இடங்களிலிருந்து வந்து சேர்ந்திருக்கும்.

இரண்டாவதாக, எல்லா நாடகங்களின் கைப்பிரதிகளை யும் சேர்க்க வேண்டும் என்று நான் கேட்டுக் கொள்கிறேன். மூன்றாவதாக உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் Encyclopaedia in Drama என்ற ஒரு அழகான தொகுப்பினைச் செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள். நாடக வரலாறுகள், நடிகர் வரலாறுகள் எல்லாம் எழுதுகிறார்கள். இப்பொழுது பூர்த்தி செய்யும் அளவில் இருக்கிறார்கள். இந்த நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் நல்ல முறையிலே வெளிவர, நல்ல தமிழ் நாடகங்களையெல்லாம் நாம் அவர்களுக்குக் கொடுக்க வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டு, அந்த நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் வெற்றி பெற நாம் ஒத்துழைக்கவேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கின்றேன். திரும்பத் திரும்ப அதே Board of Studies கூடினது போல் கையெழுத்து வாங்கிக் கொண்டு 4,5 ஆண்டுகளுக்கு வெறும் புத்தகத்தை வைத்துக் கொண்டு, 3,000, 30,000 என்று சம்பாதித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். எண்ணற்ற நல்ல நாடகங்களெல்லாம் பார்வைக்கு வராமல் தேங்கிக் கிடக்கின்றன. கல்லூரிகளிலே பல்கலைக் கழகங்களிலே இந்த நல்ல நாடகங்கள் பாடமாக வைக்கப்பட வேண்டும். இந்த நான்கு யோசனைகளைத்தான் இந்த குழு விவாதத்திலே தெரிவிக்க வேண்டுமென்று விரும்புகிறேன். (1) நாடகத்துக் கென ஒரு நல்ல பத்திரிக்கை வேண்டும். (2) எல்லோரும் கையெழுத்துப் பிரதியை தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்

கழகத்துக்கு அளிக்க வேண்டும். (3) நாடகக் கலைக் களஞ்சியத்துக்கு ஒத்துழைக்க வேண்டும். (4) கல்லூரிகளிலே, பல்கலைக் கழகங்களிலே நாடகப் பாட நூல்களில் காணப்படும் தேக்கநிலையும் குறைபாடுகளும் நீங்கி, சிறப்புள்ள எல்லா நாடக நூல்களும் ஏற்கப்படவேண்டும்.

முப்பது வருடங்களுக்குப் பிறகு திரும்பிப் பார்க்கையில்

அசோகமித்திரன்

தெரிந்தோ தெரியாமலோ சில பொதுப்படையான இயக்கங்களில் ஒரு தனிமனிதனின் அந்தரங்க வாழ்க்கை பங்கு பெற்று விடுகிறது. என் வாழ்வில் எழுத்துத் துறை, நாடகத் துறை, சினிமாத் துறை ஆகியவற்றில் நெருக்கமாகவும் தொலைவாகவும் மாறிமாறி ஒரு தொடர்பு இந்த முப்பதாண்டுகளில் எனக்குக் கிடைத்திருக்கிறது.

ஒரு மே மாத மாலை நானும் என் குடும்பத்தாரும் சென்னை வந்து சேர்ந்தோம். ஆண்டு 1952. சென்னைக் குழாய்களில் பலவற்றில் தண்ணீர் வரவில்லை. ஆறு மணிக்கு சென்னையை அடைய வேண்டிய இரயில் பத்து மணிக்குத் தான் வந்து சேர்ந்தது. நாங்கள் சென்னையில் வசிக்க நான் ஏற்பாடு பண்ணியிருந்த மேற்கு மாம்பலத்து வீட்டுக்குப் பதினொரு மணிக்கு வந்து சேர்ந்தோம். அந்த வீட்டில் எங்களுக்குக் கீழே இரு சிறு அறைகள். மாடியில் ஓர் அறை. மின்சார விளக்கு, குழாய் முதலிய வசதிகள் அந்த வீட்டில் கிடையாது. அது தெரிந்து நாங்கள் வரும்போதே ஒரு அரிக்கேன் லாந்தரைக் கையுடன் கொண்டு வந்திருந்தோம். பதினொரு மணிக்கு அதை ஏற்றி முதல் அறையுள் நுழைந்தவுடன் எங்கள் கண்ணில் பட்டது ஒரு பெரிய தேள். சென்னையில் எங்கள் முதல் சில மணிநேரங்கள் எப்படி இருந்திருக்கும் என்பதைத் தங்கள் கற்பனைக்கு விட்டு விடுகிறேன்.

இந்தத் தேளை ஒரு குறியீடாக வைத்துக் கொண்டு என் முதல் தமிழ் நாடகத்தை எழுத முற்பட்டேன்.

அதற்கு முன் என் நாடக அனுபவங்கள் எவ்வகைப் பட்டவை என்று குறிப்பிடுவதும் நல்லது. ஏழெட்டுத் தெலுங்கு நாடகங்கள், முக்கிய பாத்திரங்கள் எல்லாருமே பாடுவார்கள். உடை, ஒப்பனை விசேஷ கவனம் பெறும். தொழில் முறை நடிகர்கள் மேடையில் அபார தன்னம்பிக்கை

யோடு பேசி, பாடி, காதல் புரிந்து, சூழ்ச்சி செய்து, இறக்கவும் செய்வார்கள். நான்கு மணிநேர நாடகக் காட்சியில் ஒரு சில நிமிடங்கள் தவிர வாத்தியக் குழு சதா ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும்.

இதை முன் மாதிரியாகக் கொண்டுதான் அந்தத் தெலுங்கு ஊரில் தமிழ் மாணவர்கள் ஆசிரியர்களாகச் சேர்ந்து கொண்டு 'கர்ணன்' நாடகத்தை மேடையேற்றினோம். நாடகம் மூன்று மணி நேரம் நடந்தது. சுமார் முப்பது பாட்டுகள் பெரிதும் சிறிதுமாக. பாட்டில் உள்ள செய்தி தவறிடக் கூடாது என்பதற்காக ஒவ்வொரு அடியையும் நான்கு முறை பாடினோம். செய்தி போய்ச் சேர்ந்தது. நாடகம்தான் பல இடங்களில் கேலிக் கூத்தாக இருந்தது.

தமிழ் மொழியில் கூத்து என்னும் கலையைக் குறிக்கும்போது தவிர பிற தருணங்களில் கூத்து என்னும் சொல் இகழ்ச்சிக்குரிய பொருளில்தான் கூறப்பட்டு வந்திருக்கிறது. 'இது என்ன கூத்து? "கூத்தாடாதே!" 'அங்கு நடந்ததெல்லாம் வெறும் தெருக்கூத்து!" "ஏண்டா கூத்தாடி மாதிரி சட்டையைப் போட்டுக் கொண்டு வந்திருக்கிறாய்?" "மீசையைப் பாரு மீசையை, கூத்தாடிக்காரன் மீசை மாதிரி!" "அவள் சரியான கூத்தாடிச்சியல்லவா?!" உடை, தோற்றம் மட்டுமல்லாமல் மனப்போக்கு நடத்தையையும் சிறிது மட்டமாகக் குறிக்க 'கூத்து' என்னும் சொல் பயன்பட்டு வந்திருக்கிறது. இன்னொரு கோடியில் பிரபஞ்ச ஆதார இயக்கம் என நம்பப்படும் சிவநடனம் கூத்து என்றும் சிவபெருமானே கூத்தன் என்றுதான் சிவ பக்தர்களால் அறியப்படுகிறது. The Sublime and the Ridiculous ஆன்மீக மேன்மையையும் கேலிக்குரிய அபத்த நிலையையும் குறிக்கக் 'கூத்து' எனும் ஒரு சொல் பயன்படுத்தப்படுவது இந்திய சமூக மதிப்பீடுகளில் குறிப்பிடத்தக்கதோர் அம்சம் ஆகும். எனக்கு எங்கள் 'கர்ணன்' நாடகம் வரையில் ஒரு நிகழ்ச்சி இன்றும் கண்முன் நிற்கிறது. இந்த நாடகத்தைப் பார்க்க வந்த என் தாயாரை முதல் வரிசையில் உட்கார்த்தி வைத்திருந்தார்கள். ஆனால் நாடகம் முடியும் வரை அவள் என் கண்களைச் சந்திக்கவே இல்லை. நாடகத்தில் என் ஒருமுனைப்பு கலைந்துவிடக் கூடாது என்ற அக்கறை. அத்துடன் நாடகம் பார்க்க வந்த என் சகோதர சகோதரி

களையும் மிகவும் கட்டுப்பாட்டுடன் சிரிக்கவே சிரிக்கக்கூடாது என்றும் கண்டித்து வைத்திருக்கிறாள். எங்கள் நாடகத்தையும் பார்த்து விட்டுச் சிரிக்கவும் கூடாது என்ற நிபந்தனையை இன்று நினைத்துப் பார்த்தால் மிகவும் கொடூரமானதாகப் படுகிறது.

என் தாயார் நான் சங்கடப்படாமல் என் நாடகப் பங்கைச் சரிவரப் பூர்த்தி செய்ய வேண்டும் என்று கொண்டிருந்த அக்கறை, நானே ஒரு தொழில் முறை நாடகக்காரனாக இருந்தால் அவள் என் பால் காட்டியிருக்க முடியுமா? கூத்து போலவே நாடகமும் இகழ்ச்சிக்குரியதுதான் - வெளியாளாக இருந்து பார்த்து ரசிப்பதற்கே உரியது. அதற்கு மேல் நாடகத்துடன் ஒரு கௌரவமான நபர் சம்பந்தப்படக்கூடாது என்றுதான் பொதுவான அபிப்பிராயம் இருக்கும்.

இன்று இந்த நிலை மிகவும் மாறியிருக்கிறது. ஆனால் இந்த முப்பது முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளில் நாடக நடிகர்கள், நாடகக் குழுக்கள் அமைப்பும் மிகவும் மாறியிருக்கிறது. முழுநேர நாடகக் குழுக்கள் இயங்கவே முடியாது என்ற நிலை ஏற்பட்டிருக்கிறது. நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டிருப்போருக்குச் சந்தேகத்துக்குரிய சமூக அந்தஸ்து இருந்த காலத்தில் நாடகமே தொழில் எனப் பலர் இருந்தார்கள். சமூக அங்கீகாரம் தரப்படும் இன்று வேறு நிர்ப்பந்தங்கள் காரணமாக முழுநேர நாடகக் குழுக்கள் நாடகத்திற்கெனவே இயங்க வழியில்லாமல் போய் விட்டன. நாடகம் ஒரு பகுதி நேர ஈடுபாடாகத்தான் இருக்க முடியும் என்றாகி விட்டது.

ஆனால் எனக்குத் தெரிந்து இந்த முப்பதாண்டுகளில் தமிழ் மேடையில் தோன்றிய முக்கியமான மாற்றங்கள் தொழில்முறை நாடகக் குழுக்களால்தான் நிகழ்ந்திருக்கின்றன. கன்னையா கம்பெனி பாதையில் மேடையில் பிரமிக்கத்தக்கக் காட்சி ஜோடனைகளை வெகு வேகமாக மாற்றிக் கண்வழி அனுபவத்தில் குழந்தைகளுக்கேயுரிய விந்தை உணர்ச்சி உண்டு பண்ணும் அம்சத்தை வலியுறுத்தும் நவாப் ராஜ மாணிக்கம் நாடகப் பாணியின் அடுத்த கட்டமாக, அந்தக் காட்சி ஜோடனை ஒரு குறிப்பிட்ட மனநிலை மாற்றத்தையும் பிரதிபலிக்க வைத்த முயற்சி, 'இருளும் ஒளியும்' என்ற நாடகத்தில், 1953 அளவில் நிகழ்ந்தது. அந்த நாளில்தான்

பிராங்க் புக்மென் என்ற பெயருடையவர் தலைமையில் Moral Rearmament என்னும் ஓர் சர்வதேச நன்னடத்தைப் பிரச்சாரக் குழு சென்னையில் சில வாரங்கள் முகாமிட்டது. இக்குழு அதன் செய்திகளை விளக்க மேற்கொண்ட சாதனங்களில் நாடகம் மிக முக்கியமானது. Jotham Valley (ஜோதம் வாலி), Forgotten Factor (ஃபர்காட்டன் ஃபாக்டர்) என இரு நாடகங்களை ஆங்கில மொழியில் அவர்கள் சென்னையில் மேடையேற்றினார்கள். பல காரணங்களால் ஆங்கில மொழி நாடக அனுபவம் பொதுவாக ஒரு குறிப்பிட்ட வர்க்கத்தினருக்குத்தான் சாத்தியமாக இருக்கும். ஆனால் Moral Rearmament குழுவின் நாடகங்களைப் பலதரப்பட்ட மக்களும் பார்க்க வாய்ப்புக் கிடைத்தது. ஒளியின் வண்ணத்தையும் அளவையும் படிப்படியாக மாற்றி, மாலை, இரவு, அதிகாலை முதலிய நேரங்களை மேடையில் தோற்றம் கொள்ள வைத்தார்கள். இதை வெறும் தோற்ற உத்தியாக மட்டும் வைத்து விடாமல் நாடகத்துடன் இணைத்திருப்பதாகவும், நாடகத்தின் மனமாற்ற கட்டங்களை வலுப்படுத்துவதாயும் அமைத்திருந்தார்கள். இந்த உத்தி 'இருளும் ஒளியும்' நாடகத்தில் மிகச் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டிருந்தது. இன்னொரு விதத்திலும் இந்த நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கது. தமிழ் நாடகங்கள் பொதுவாக நிறைய காட்சிகளையும் காட்சி அமைப்புகளையுந்தான் கொண்டிருக்கும். 'இருளும் ஒளியும்' ஒரே காட்சி அமைப்பும் நான்கு (அல்லது ஐந்து) அங்கங்களுமே கொண்டு ஒரு முழுமையான நாடக அனுபவத்தை வெளிப்படுத்தியது. Moral Rearmament வருகையும் Jotham Valley மேடையேற்றமும் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு திருப்புமுனை ஒன்றே எனக்குத் தோன்றுகிறது. மேடை ஒளியமைப்பு அம்சத்தில் புதிய சாத்தியக் கூறுகள் உணரப்பட்டதில் நாடகங்களும் புதிய பரிமாணங்கள் கொண்டதாக அமைய ஆரம்பித்தன. இன்று மேடையில் ஒரு பகுதி மட்டும் ஒளியேற்றப்பட்டு காட்சி நடைபெறுவது, வெவ்வேறு காலகட்டங்கள் அல்லது இடங்களைக் குறிக்க மேடையில் வெவ்வேறு பகுதிகள் தனித்தனியே பயன்படுத்தப்படுவது சகஜமாயிருக்கிறது. அரங்க மேடையின் எல்லைகளை விரிவுபடுத்தியதில் 'Jotham Valley' 'இருளும் ஒளியும்' நாடகங்களுக்குப் பெரும் பங்கு உண்டு.

திரைப்படங்களின் தீய பாதிப்புகள் என ஏதேதோ பட்டியலிடப்படுகின்றன. ஆனால் தமிழ் நாட்டைப் பொருத்தவரையில் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு மிகவும் குந்தகம் விளைவித்ததே திரைப்படத்தின் முதல் பாதிப்பு என்று தோன்றுகிறது. வளர்ந்த மேலைய நாடுகளைப் போலல்லாமல் தமிழ்நாட்டில் நாடகம் மத்தியதர வர்க்கம் அதற்குக் கீழ்த் தட்டிலுள்ளோருக்கும் முக்கிய பொழுது போக்காக இருந்தது. தமிழ்நாடகம் ஒரு குறிப்பிட்ட தளத்திலேயே இயங்கிக் கொண்டிருந்ததற்கு இது ஒரு காரணம். இவர்கள் ஐம்பது - அறுபதுகளில் சினிமாவுக்கு முழுக்க முழுக்க ஈர்க்கப்பட்டு விட்டார்கள். சினிமாக் கவர்ச்சியை எதிர்க்க, மேடை நாடகங்கள் ஒன்று, சினிமா மாதிரி அனுபவத்தைத் தரவேண்டும்; அல்லது, சினிமாவில் சற்றும் சாத்தியமில்லாத ஒரு அனுபவத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும். இதன் விளைவுதான் கடந்த இருபதாண்டுகளாகத் தமிழ் மேடை நாடகங்கள் சினிமாவுக்குரிய கதை, பாத்திர வார்ப்பு, ஒப்பனை இவற்றைக் கொண்டிருக்கின்றன. அல்லது சினிமாவின் எல்லைகளை மீறிய விரசமான வசனங்கள் கொண்ட சம்பாஷணைத் துணுக்குக் கோவையாக இருக்கின்றன. எல்லாப் புராதனக் கலாச்சாரங்களிலும் Pornography மரபு உண்டு. இதற்குக் கட்டுதிட்டங்கள் உண்டு. ஆனால் பார்வையாளராக எத்தரப்பினரும் எந்த வயதினரும் இருக்கக்கூடிய சூழ்நிலையில் இந்த நாளில் நாடக மேடையில் இது கையாளப்படுவது போன்று என்றும் இருந்திருக்க முடியாது என்று தோன்றுகிறது. சினிமா தணிக்கைக் குழுவில் சில நாட்களாகப் பணிபுரியக் கிடைத்த வாய்ப்பில் சில விஷயங்களை நான் அறிய நேர்ந்தது. ஆபாசம் என்ற காரணத்திற்காக நீக்க வேண்டிய உரையாடல் பகுதிகள் தமிழ் சினிமாவில் தான் நிறைய இருக்கின்றன. இது இன்று ஓரளவு தெலுங்கு சினிமாவிலும் புகுந்து விட்டது. உரையாடல் வரையில் சினிமாவை விட மேடை நாடகங்களில் அதிக சுதந்திரம் அனுபவிக்க முடியும். இந்த சுதந்திரத்திற்குப் பழக்கப்பட்ட ரசிகர்களுக்குப் பண்புடன் எழுதப்பட்டு நடிக்கப்படும் நாடகங்களும் திரைப்படங்களும் சுவை குன்றியதாகத் தோன்றுவதில் வியப்பில்லை.

தமிழ் நாடகங்களின் பரிணாமம் ஒரு திசையில் நிகழ்ந்து வரும் அதே நேரத்தில் தமிழ் நாட்டிலேயே வேறு வகை மேடை முயற்சிகளும் நிகழாமல் இல்லை. இதில் Madras Players என்னும் குழு பற்றி விசேஷமாகக் குறிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது. இக்குழுவின் ஆதார மொழி ஆங்கிலமாயினும் இதில் தமிழர்களும் இருக்கிறார்கள். ஆபாச உரையாடல்களும் விகடத் துணுக்குகளுமாகத் தமிழ் நாடகங்கள் எழுதப்பட்டு மேடையேற்றப்படும் அதே நேரத்தில் இந்த Madras Players குழு ஆண்டுக்கு மூன்று அல்லது நான்கு நாடகங்களைச் சென்னையிலேயே மேடையேற்றுகிறது. பிரிட்டிஷ், அமெரிக்க நாடகங்கள் மட்டுமல்லாது பல இந்திய நாடகாசிரியர்கள் எழுதிய நாடகங்களையும் இவர்கள் வெற்றிகரமாக மேடையேற்றியிருக்கிறார்கள். உதாரணத்திற்கு 'சகாராம் பைண்டர்' என்ற நாடகத்தை எடுத்துக் கொள்கிறேன். இது விஜய் டெண்டுல்கர் என்னும் மராட்டியக் கலைஞர் மராட்டிய மொழியில் எழுதிய நாடகம். இந்த நாடகத்தின் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்புதான் 'மதறாஸ் பிளேயர்ஸ்' குழுவால் சென்னையில் நடிக்கப்பட்டது. இதன் கதாநாயகன் வெறும் போகத்திற்கும் சேவகத்திற்கும் பெண்ணினம் உரியது என்ற கண்ணோட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இயங்குபவன். இவனுடைய சமூகத்தளம், நுண்ணிய பழக்க வழக்கங்களுக்கும் நுண்ணிய நடைமுறை வாழ்க்கைக்கும் சற்றும் இடமளிக்காத குரூரமான குடிசைப்புற வாழ்க்கைத் தளம். இந்த நாடகத்தில் கடுமையான வரிகள் இருந்தன. அபலைப் பெண்ணிடம் ஒருவன் குரூரமாக நடந்து கொள்ளும் பகுதிகள் இருந்தன. இதெல்லாம் திகைப்பூட்டின. ஆனால் விரசம் தட்டும்படியாக ஓரிடமும் இல்லை. இன்றைய தமிழ் நாடகத்திலும் சினிமாவிலும் என்றுமில்லாத அளவுக்குச் சொற்கள் விரச உணர்ச்சியை உண்டு பண்ணுவதற்கே பயன்படுத்தப்படுவது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம். ஆங்கில மொழி புழக்கத்திலுள்ள சமூகத்தளங்களில், permissiveness எனும் கட்டுப்பாடுகள் தளர்ந்த நிலை சகஜமாக எதிர்பார்க்கக்கூடிய மக்கள் திரளில்கூட, இந்த விரசம் தட்டும் உரையாடல் பாணி கையாளப்படுவதில்லை என்று உணரும்போது இந்த மாற்றம் இன்னும் தனித்துத் தெரிகிறது.

இது, சினிமா நாடகத்துறை என்று மட்டுமல்லாமல் பத்திரிக்கை எழுத்துப் பிரிவுகள் எல்லாவற்றிலும் இன்று காணப்படுகிறது. ஆனால் நடைமுறை வாழ்க்கையில் சாதாரணப் பேச்சு வழக்கில் விரச உணர்ச்சி குறிப்பிடும்படியாக அதிகரித்திருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பார்க்கப் போனால் முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் பெரியோர் களிடம், முக்கியமாக, கிராமவாசிகளிடம் வெகு சகஜமாகக் கேட்கப்பட்ட வசைச்சொற்களை இன்று அந்த அளவுக்குக் கேட்கக்கிடைப்பதில்லை. அதே போலப் பேச்சிலும், பாலியல் சாயல் முன்பு இருந்த அளவுக்கும் தீவிரத்துக்கும் இப்போது இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இந்த முப்பது நாற்பதாண்டு களில் ஒரு தென் இந்தியன் வாழ்க்கை முறை மிகவும் மாறியிருப்பதால் சராசரியாக அவன் உரையாடலைப் பயன்படுத்த வேண்டிய சந்தர்ப்பங்களும் மனிதர்களும் பலமடங்கு அதிகரிக்கின்றது. இதெல்லாம் கணக்கிலெடுக்கும் போது வசை மற்றும் பாலியல் சாயல் பேச்சு இன்று குறைவுதான். ஆனால் சினிமாவிலும் நாடகத்திலும் இது பன்மடங்கு அதிகரித்திருக்கிறது.

கடந்த மூன்று நான்கு ஆண்டுகளாக ஒரு மாறுபட்ட நாடக அனுபவத்தை வெளிப்படுத்த பரீக்ஷா, நிஜ நாடக இயக்கம், வீதி முதலிய குழுக்கள் முயற்சி செய்து வருகின்றன. இவர்கள் எல்லோரும் சமுதாயத்தில் ஒரு விழிப்புணர்ச்சி ஏற்படுத்தவேண்டும் என்றும் அதை இவர்கள் நடிக்கும் நாடகங்கள் நிறைவேற்றி விடும் என்றும் நம்புகிறார்கள். இதற்கு முன் இருந்த நாடக வகைகள் அனைத்தையும் இவர்கள் நிராகரிக்கிறார்கள். அவர்களுடைய நாணயம் சந்தேகத்துக்கு உரியதல்ல. ஆனால் இவர்கள் நாடகங்கள் வெளிப்படுத்தும் செய்தி அப்படி ஒன்றும் யாரும் அறியாததில்லை. அரசாங்கத்தின் ஊழல், அரசியல்வாதிகளின் புரட்டலும் ஏமாற்று வேலையும், பணக்காரர்களின் இதயமற்ற சுரண்டல்தனம்... மேலும் இவர்கள் ஓர் ஆழமான பாதிப்பு ஏற்பட வழியில்லாமல் நாடகத்தின் நீளத்தையும் தளத்தையும் மிகவும் சுருக்கமாக அமைத்து விடுகிறார்கள். இவர்களுடைய ஆற்றலும் ஆர்வமும் பாராட்டத்தக்கதாயினும் இவர்களால் நீடித்து நிற்கும் ஒரு நாடக வடிவத்தை உருவாக்க

முடியவில்லை. தொழில்முறை நாடகத்தினர் நாடகத் துறையுடன் கொள்ளும் பிணைப்பும் பொறுப்பும் இவர்களுக்கு ஏற்பட வாய்ப்பில்லாததால் இவர்களுடைய ஆர்வம் காலப் போக்கில் தேய்ந்து விடுகிறது.

தமிழ்நாட்டுக்கு வெளியே தமிழ் நாடக முயற்சிகள் நடைபெற்று வருகின்றன. புது டில்லியில் இம்முயற்சிகளுக்கு இருபத்தைந்தாண்டுத் தொடர்ச்சி இருக்கிறது. இரு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு டெல்லியில் 'நந்தன் கதை' ஒரு நவீன இசை நாட்டிய நாடகம் நடந்தது. இதன் நடன அசைவு களையும் நாடக டைரக்ஷனையும் நேஷனல் ஸ்கூல் ஆஃப் டிராமாவில் பயிற்சி பெற்ற இரு வட இந்தியர்களே பொறுப்பேற்றது குறிப்பித்தக்கது. தமிழ் நாடகங்கள் இந்தியிலும் உருதுவிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு வெற்றிகரமாக மேடையேற்றப்பட்டதும் புதுடில்லியில்தான். இந்திரா பார்த்தசாரதி எழுதிய 'ஔரங்கசீப்' நாடகம் உருதுவின் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுப் பலமுறை வெவ்வேறு வட இந்திய நகரங்களில் மேடையேற்றப்பட்டு நாடகாசிரியருக்குக் கணிசமான ராயல்டி பெற்றுத் தந்திருக்கிறது. இதுவும் 'நந்தன் கதை'யும், இன்னும் தமிழ்நாட்டில் மேடையேற்றப் படவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பம்பாயில் சில சிறுகதைகள் நாடகமாக்கப்பட்டு மேடையேற்றப் பட்டிருக்கின்றன. ஒரு நாடகம் பற்றிய விமரிசனம் "Enact' எனும் நாடகப் பத்திரிக்கையில் வெளிவந்திருந்தது. நாடகம், தமிழ்நாட்டுச் சினிமா பாணிகளில் இல்லாமல், ஆனால் சிறப்பான நாடக அனுபவம் தருவதாக அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றியது.

தமிழ் வானொலி நாடகங்களில் மொழியாட்சி

முனைவர் எஸ். ஆரோக்யநாதன்
தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்

முன்னுரை

இன்றைய இந்தியச் சூழலில் வானொலி மிகுந்த ஆற்றல் வாய்ந்த மக்கள் தொடர்புச் சாதனமாக உள்ளது. அது மலிவானதாகவும் பெரும்பாலோர் பயன்படுத்துவதாகவும் உள்ளது. எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர்களே செய்தித் தாள்கள் வாயிலாக செய்திகளை அறிந்து கொள்ள முடியும். ஆனால் மனைப் பொறியியல் சாதனங்களில் ஒன்றான வானொலி கற்றவர்கள், கல்லாதவர்கள் ஆகிய இருபகுதியினரின் தேவைகளையும் நிறைவு செய்யும் ஆற்றல் உடையதாக உள்ளது. அதானாலேயே எழுத்தறிவில்லாதவர்களே பெரும்பான்மையராக உள்ள நமது இந்திய நாட்டிற்கு ஏற்ற மக்கள் தொடர்புச் சாதனமாக அது கருதப்படுகிறது. செய்தித்தாள், போக்குவரத்து முதலிய தொடர்புச் சாதனங்கள் சென்று எட்ட முடியாத கிராமங்களில் வாழும் பெரும் பான்மையான மக்களையும் அது எளிதில் எட்ட முடியும். இச்சூழலில் பார்க்கும்போது வானொலி எத்தகைய சிறப்பினையும் சமுதாயப் பொறுப்பினையும் உடையதாக விளங்குகின்றது என்பதனை நாம் எளிதில் புரிந்து கொள்ளலாம்.

அரசின் பிடியில் அரசின் பல்வேறு துறைகளின் பிரச்சார சாதனமாகவே வானொலி பயன்பட்டுக் கொண்டிருப்பது நமக்கு வியப்பையும் வருத்தத்தையும் தருவதொன்றாகும். இந்திய மக்கள் வானொலியை ஒரு பொழுதுபோக்குச் சாதனமாகக் கருதி அதில் திரைப்படப் பாடல்களைக் கேட்பதோடு திருப்தி அடைகின்றார்களேயன்றி அதனை வேறு பயனுள்ள வழிகளில் பயன்படுத்துவதில்லை.

நாள்தோறும் ஒலிபரப்பு நேரத்தில் 5.2% திரைப்படப் பாடல்களே ஒலிபரப்பப்படுகின்றன. வானொலியில் நாடகம்

மிகக் குறைவான நேயர்களால் விரும்பப்படும் அதிக செல்வாக்கு இல்லாத ஒரு பொழுதுபோக்காகவே உள்ளது. இந்தியாவில் உள்ள 84 நிலையங்களில் 11605 மணி 42 நிமிட நேரம் வானொலி நாடகங்கள் ஒலிபரப்பப்படுகின்றன. இது மொத்த ஒலிபரப்பு நேரத்தில் 3.9% ஆகும். திருச்சி, சென்னை, திருநெல்வேலி, கோயம்புத்தூர், பாண்டிச்சேரி ஆகிய நிலையங்களின் வாயிலாக ஒலிபரப்பப்படும் வானொலி நாடகங்களே இங்கு ஆய்விற்கு எடுத்துக்கொள்ளப் பட்டுள்ளன.

சராசரியாக இரண்டு வானொலி நாடகங்கள் - 15 மணித்துளி நாடகம் ஒன்று 30 மணித்துளி நாடகம் ஒன்று ஒவ்வொரு நிலையத்திலிருந்தும் ஒலிபரப்பாகின்றன எனலாம். வழக்கமான மாலை வேளை அல்லது இரவு எட்டு மணி அளவில் நடக்கும் இந்த நாடகங்களோடு குழந்தைகளுக்கான நிகழ்ச்சிகள், பெண்களுக்கான நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் இடையிலும் நாடக நிகழ்ச்சிகள் அமைவது உண்டு. ஒவ்வொரு ஆண்டும் நாடக வார விழாவின் போது ஒவ்வொரு நிலையமும் சிறப்பான ஒரு நாடகத்தை ஒலிபரப்ப ஏற்பாடு செய்யும். அதை மற்ற நிலையங்கள் அஞ்சல் செய்கின்றன. இலக்கிய ஆர்வமுடைய ரசிகர்களுக்காக அவ்வப்போது கவிதை நாடகங்களும் ஒலிபரப்பப்படுவதுண்டு.

கருவி

வானொலி நாடகங்கள் ஒலியினை உரிய சாதனமாகப் பயன்படுத்துவதால் பல முட்டுக்கட்டைகளையும் இடையூறு களையும் கடந்து வெற்றி பெற வேண்டியதாகின்றது. அதன் வெற்றி, குரல் வளம், ஒலி அமைப்பு, பின்னணி இசை ஆகியவற்றைப் பொறுத்து அமையும். நாடகப் பாத்திரங்களை அவர்களுடைய குரலைக் கொண்டே அடையாளம் கண்டு கொள்ள வேண்டியதாகின்றது. இதனால் வானொலி நாடக நடிகர்களைத் தேர்ந்தெடுக்கும் போது குரலில் வேற்றுமை தெளிவாகப் புலனாகின்ற நடிகர்களையே தேர்ந்தெடுக்க வேண்டியுள்ளது. இதனால் நாடகப் பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கையையும் ஓரளவிற்குக் கணக்கில் கொள்ள வேண்டியதாகின்றது. 15 மணித்துளி நாடகத்தில் 5 பாத்திரங்களுக்குள்ளாகவும் 30 மணித்துளி நாடகத்தில்

ஏழெட்டு பாத்திரங்களுக்குள்ளாகவும் இருக்கலாம். பின்னணி இசைக்குப் பெரிதும் சிறப்புத் தரப்படுவதில்லை. காட்சி மாற்றங்களை உணர்த்தவே அது பெரிதும் பயன்படுகின்றது. கேட்பவர்கள் நாடகக் காட்சியின் சூழலைப் புரிந்து கொள்ள ஒலியமைப்பு துணை செய்கின்றது. இதனை நடிகர்கள் பேசும் வசனத்தின் வாயிலாகவும் புலப்படுத்தலாம்.

வானொலி நாடக நடிகர்கள்

வானொலி நாடகத்தில் நடிக்கப் பல வேறு துறையினைச் சேர்ந்தவர்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறார்கள். அவர்கள் வானொலி நாடகத்தில் நடிப்பதை ஒரு தொழிலாகக் கொள்ளாது பொழுதுபோக்காவே கருதுகின்றனர். நிலையங் களில் நடக்கும் ஒத்திகைகள் அவர்கள் குரல் வளப் பயிற்சிக்கு உதவுகின்றன. வசனம் பேசும்போது ஏற்படும் தவறு, தடுமாற்றங்களைத் திரும்ப ஒலிப்பதிவு செய்வதன் மூலம் திருத்திக் கொண்டு பின்னர் ஒழுங்குபடுத்திக் கொள்ளவும் வாய்ப்பு உண்டு.

அவர்கள் குரலால் பாவங்களைக் காட்டுகின்றார்களே யன்றி மேடையில் நடிப்பது போல நடிப்பதில்லை. பார்வையாளர்கள் முன்னர் நாடகம் நடைபெறு வதில்லையாகையால் பார்வையாளர்கள் தங்கள் நடிப்பைப் பார்த்துக் கூறும் கருத்துக்களுக்கேற்ப நடிகர்கள் தங்கள் நடிப்பைத் திருத்திக் கொள்ள வழியில்லை. ரசிகர்களின் ஆராவாரம் கைதட்டல் போன்ற புற ஊக்கிகள் முற்றாக இல்லை. உடலினை அசைத்துப் பாவங்களைக் காட்டவோ ஆடை அலங்காரங்களின் பாதிப்பால் பாத்திரப் பாங்கறிந்து நடிக்கவோ கூட வாய்ப்பில்லை. தனக்கான வசனங்களை கையில் ஏந்தியபடி மைக்கின் முன்னால் நிற்கும்போது பாத்திரத்தோடு ஒன்றிப் போவதென்பது எளிதான காரணமில்லை. ஆகவே வானொலி நடிகர்கள் பாத்திரப் பண்பில் தங்களை முழுதும் ஆட்படுத்திக் கொள்ள முடியாது போகின்றது.

வானொலி நாடகங்களைக் கேட்பவர்கள்

வானொலி நாடகங்களைக் கேட்பவர்கள் தங்கள் வீட்டிலிருந்தபடியே வழக்கமான வேலைகளில் ஈடுபட்டபடி

நாடகத்தையும் கேட்கும் பழக்கம் உடையவர்களாயுள்ளனர். அவர்கள் தங்கள் முழுக்கவனத்தையும் நாடகத்தின்பால் செலுத்துவதில்லை. ரசிகர்களின் இந்த முழு ஈடுபாடில்லாத தன்மையால் ஆழமில்லாத மேற்போக்கான கதைப்பின்னலு டைய வானொலி நாடகங்களையே ஒலிபரப்ப வேண்டி யுள்ளது. யாருடைய மனத்தையும் நோகச் செய்யாத வகையிலும் இதனை அமைத்துக் கொள்ள வேண்டிய தாகின்றது. தான் கேட்கும் நாடகத்தை நினைத்த போது நிறுத்தி விடக்கூடிய வசதியும் நாடகத்தைப் பாதியில் வைத்துத் தனக்கு அதுபிடித்திருக்கும் வரை தொடர்ந்து கேட்கும் வசதியும் வானொலி நாடகங் கேட்பவர்களுக்கு உண்டு. ஒலிச்சாதனம் ஒன்றின் உதவி கொண்டே வானொலி நாடகம் அமைவதால் காட்சி அமைப்பு. நடை, உடை, பாவனை, இவற்றின் துணை கொண்டு மேடை நாடகங்கள் பார்ப்பவர்களைப் போல பலவற்றையும் கற்பனை செய்து கொள்ளக்கூடிய வாய்ப்பு வானொலி நாடகங்கேட்ப வர்களுக்கு இல்லை. நடிப்பவர் களுக்கும் பார்ப்பவர்களுக்கும் இடையே ஒருவர் உணர்வை ஒருவர் நேரடியாக அறிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பு ஏற்படு மானால் தான் நாடகம் முழுப் பயனையும் விளைவிக்க முடியும். வானொலி நாடகங்களில் இந்த வாய்ப்புக்குக் கொஞ்சமும் இடமில்லை.

வானொலி நாடகங்களும் மொழியும்

வானொலி நாடகங்கள் பொதுவாகப் புராண நாடகங்களாகவோ சமூக நாடகங்களாகவோ உள்ளன. புராண நாடகங்களில் பெரும்பாலும் வசனங்கள் இலக்கிய வழக்குடையதாகவே உள்ளன. நகைச்சுவை வேடம் தாங்குபவர்கள் தங்களுக்கே உரிய பாணியில் கொச்சை மொழியில் பேசுகின்றனர். அவர்களுங்கூட நாடகத்தின் முக்கியமான கட்டங்களில் வழக்கமான இலக்கியத் தரமுடைய பேச்சு மொழிக்குத் தாவி விடுகின்றனர். முன்னர் நாடகங்களிலும் இலக்கிய மொழியே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. சென்ற பத்து ஆண்டுகளாகத்தான் வானொலி நாடகங்களில் பேச்சு மொழி பெருமளவில் பயன்படுத்தப் படுகிறது. ஆனால் அது சிறப்பான மொழிக் கூறுபாடுகள் இல்லாத கொச்சைப் பேச்சுவழக்குப் பொது மொழியே.

தேவை ஏற்படும்போது சில சமயங்களில் சாதிப்பிரிவினருக் குரிய, தனிப்பேச்சு வழக்குகளும் பயன்படுத்தப்படுதல் உண்டு. அந்தப் பேச்சுக்கள் அந்தச் சாதிப்பிரிவினருக்குரிய உண்மையான பேச்சு வடிவங்களாக இல்லாமல் அவற்றின் கூறுகளை அங்கும் இங்குமாகக் கோடி காட்டிச் செல்வதாகவே அமைந்திருக்கும். பிராமண வகுப்பாரின் பேச்சு வழக்கினைப் பயன்படுத்தும் பாத்திரங்கள், உனக்கு என்பதனை 'நோக்கு' எனவும் தண்ணீர் என்பதனை 'தீர்த்தம்' என்றும் வீட்டுக்கு என்பதனை 'ஆத்துக்கு' என்றும் அவ்வப்போது சில சொற்களைப் பயன்படுத்துவதோடு சரி: இதே போல 'கிட்டு' என்னும் காலத்தைக் குறிக்கும் சொல்லை 'கிண்டு' என்னும் சொல்லிற்குப் பதிலாகப் பயன்படுத்துகின்றனர். காட்டாக ''பாத்துண்டு'' (பார்த்துக்கொண்டு) என்ற சொல்லிற்குப் பதிலாக 'பாத்துக்கிட்டு' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்து கின்றனர். நிகழ்வின் தொடர்ச்சியை உணர்த்தும் 'கிட்டு' என்னும் உருபின் பிராமணர் அல்லாதர் பேச்சு மொழிக்குரியது என்பது கிளைமொழி ஆய்வாளர்கள் கருத்தாகும்.

சில சமயங்களில் நடிகர்களின் பேச்சு வழக்கு அவர்கள் நடிப்பின் போது இடையே வந்துவிடுதலும் உண்டு. ரிக்ஷாக்காரன் வேடம் தாங்கும் ஒரு தாழ்ந்த இனத்தைச் சார்ந்த பாத்திரத்தின் வசனத்தினூடே சிலபோது ''ஏன் வாத்தயாரே பார்த்துண்டே போறே'' ''ஏ பிரதர்'' போன்ற உயர் வர்க்த்தாரின் பேச்சு வழக்குகளைக் கேட்க நேரிட்டாலும் வியப்படைய வேண்டியதில்லை. நாடக ஆசிரியரின் இனத்திற்குரிய பேச்சு வழக்கு மொழியும் சிலபோது பாத்திரங்களின் வசனத்தில் குறுக்கே வந்து விடுவதும் உண்டு. இக்குறைகள் வரக்காரணம் நாடக வசனங்களைச் சரியாகக் கவனித்துப் படிக்காததாலும் நடிக்கும் சூழலோடு நடிகர் தம்மை முழுதும் இணைத்துக் கொள்ளாமல் மைக்கின் முன் குரல் இழைவை மட்டும் கவனிப்பதுவுமே ஆகும். மேலும் நாடக வசனங்கள் உரிய பேச்சு மொழியை முழுவதுமாகப் பின்பற்றி எழுதப்படுவதில்லை. வானொலி நாடகங்களின் வசனங்கள் பேச்சு மொழி வழக்குகளின் வேறுபாட்டினைப் பற்றிக் கவலைப்படாமலேயே நாடக ஆசிரியர்களால் எழுதப்படுகின்றன. பாத்திரங்களின் இயல்புக்கேற்ப நடிகர்களே வசனங்களை ஏற்றபடி மாற்றிப் பேச

வேண்டியவர்களாகின்றார்கள். இந்த மாற்றத்தினை ஒத்திகையின் போது நடிப்பவர் செய்து கொண்டு அதற்கு இறுதி வடிவம் தருகின்றார். ஒலி அமைப்புகளின் அடிப் படையில் இந்த மாற்றங்கள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றதே யன்றி சொற்களின் அடிப்படையோ வாக்கிய அமைப்பு அடிப்படையோ அதிக மாற்றத்திற்கு உட்படுத்தப் படுவதில்லை. அவன், 'அவ' எனவும் மகள் 'மக' எனவும் கிராமம் 'கிராம' எனவும் நடிகர்களால் எளிதாகப் பேச்சு மொழியாக மாற்றி உச்சரிக்கப்படுகிறது. ஆனால் பார்த்துக் கொண்டிருந்தான் என்பது போன்ற சொற்கள் 'பாத்துக் கொண்டிருந்தா' என இயல்பான பேச்சு வழக்கு மொழியாக மாற்றம் பெறுவதில்லை. நடிகர்கள் வசனங்களைத் தங்கள் கையில் வைத்துக் கொண்டே பேசி நடிப்பதால் வசனங்களை எடுத்துத் தந்து உதவுபவர்கள் வசனங்களை நினைவிலிறுத்துக் கொள்ள ஏற்ற இணைப்பு உத்திகளோ வானொலி நாடகங்களுக்குத் தேவைப்படுவதில்லை. மொழிமாற்றம், இணைப்பாக்கம் முதலியவற்றை நிலையத்தில் செய்து முடித்தபின் இறுதி வடிவம் சிறப்பாக அமைந்து விடுகிறது. வானொலி நாடகங்கள் பொதுவாகக் கொச்சை மொழிகளைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு ஓரினத்தாரின் இயல்பினை வெளிப்படுத்தும். இவை வழக்குகளை ஒதுக்கியே வைக்கின்றன. இலக்கிய வழக்கிற்கும் கொச்சை வழக்கிற்கும் இடைப்பட்டதான வழக்குகளே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. படித்த தமிழர்கள் ஆங்கிலச் சொற்களை கலந்தே பேசுகின்றனர். பெயர்களைக் குறிக்கும் ஆங்கிலச் சொற்களே மிகுதியும் கலந்து வழங்குகின்றன. வினையடை, பெயரசை, வினைச்சொற்கள் ஆகியன அடுத்து அந்த வரிசையில் கலக்கப்படும் ஆங்கிலச் செறகள் எனலாம். அத்தகையக் கலப்படத்திற்கு எத்தகைய மொழியியற் காரணங்களும் கூறமுடியாது. பேசுகின்றவர் அத்தகையச் சொற்களைக் கலப்பதால் சமுதாயத்தில் தனக்குள்ள உயர்நிலையினை வெளிப்படுத்திக் கொள்ள விரும்புகின்றார் என்றே கூற வேண்டும். எத்தகையச் சூழலில் இதுபோன்ற கலப்படங்கள் நிகழ்கின்றன என்று கண்டு கூறுவது கடினம். ஆங்கிலத் தொடர்களையும் வாக்கியங்களையும் ஒரு பாத்திரம் பயன்படுத்தும்போது சூழல் மாற்றம் ஏற்படுகின்றது என

அறியலாம். உணர்ச்சி வசப்படும் போதோ நுட்பமான அல்லது மாறுபட்ட பிரச்சனைகளை அணுகும் போதோ சூழல் மாற்றத்தின் அடிப்படையில் மொழிமாற்றம் நிகழ்கிறது. சிலபோது பொருத்தமில்லாத சூழலில் ஆங்கிலம் தெரியாத ஒருவரிடம் மற்றொருவர் ஆங்கிலத்தில் பேசுவது போல அமைவதும் உண்டு. நாடக வசன ஆசிரியரே இத்தகையக் குறைபாடுகளுக்குப் பொறுப்பாவார். தான் உரையாடுவது எப்படிப்பட்டவரோடு என்பதனை நாடகப் பாத்திரம் அறிய வாய்ப்பு இல்லையல்லவா? மொழி மாற்றச் சூழலின் போது பொதுவாக மாற்று மொழியில் பேசுபவரே நாடகம் கேட்கும் மக்கள் எல்லோரும் புரிந்து கொள்வதற்காக அதன் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பையும் வசனத்தினைடையே கூறிவிடுகின்றார்.

நடிகர்கள், கேட்பவர்கள், அவர்களைத் தொடர்பு படுத்தும் சாதனம் ஆகிய இவற்றுக்கிடையே உள்ள மேற் சொல்லப்பட்ட பல இடர்ப்பாடுகள் இருப்பதால் வானொலி நாடகங்களைக் கேட்போர் சதவீதம் அதிகமில்லை. வானொலி எந்தச் செய்தியையும் கொண்டு செலுத்தும் ஆற்றல் வாய்ந்த சாதனமே. எனினும் வானொலி நாடகங்கள் இதுவரை சமுதாயத்தின் மீது குறிப்பிடத்தக் செல்வாக்குச் செலுத்த வில்லை என்றே கூறவேண்டியுள்ளது. வானொலி நாடகங் களின் கதைக்கருக்கள் மிகச் சாதாரணமானவையாகவும், திரும்பத்திரும்ப இடம் பெறுவனவாகவும், மாறுபட்ட கோட்பாடுகளை ஒதுக்குவதாகவும், அரசின் கொள்கை விளக்க விளம்பரங்களாகவுமே இருக்கக்காண்கின்றோம். இத்தகைய சக்தி வாய்ந்த பயனுள்ள சாதனத்தை இன்னமும் முழு அளவில் ஆர்வத்தோடும் ஊக்கத்தோடும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் முயற்சி முழுவதுமாக மேற்கொள்ளப்படவில்லை. நகர்ப் புறங்களில் தொலைக்காட்சியின் செல்வாக்கால் வானொலி கேட்பவர்களின் எண்ணிக்கை குறையத் தொடங்கி விட்டது. அகில இந்திய வானொலி நிலைய அலுவலர்களுக்கும் நிலைய அலுவர்கள் அல்லாத கலைஞர்களுக்கும் மாறுபட்ட நோக்கங்கள் நிலவக் காண்கின்றோம். நிலைய அலுவலர்கள் அரசு ஊழியர்களாக காணப்படுகின்றார்களே அன்றிப் படைப்புக்கலைஞர்களாகவோ நடிகர்களாகவோ தோன்ற வில்லை. அலுவலகச் சூழல் நிலவும் வானொலி நிலையத் திலிருந்து உண்மையிலேயே சிறந்தது என்று புகழத்தக்க

நாடகம் உருவாக முடியாதுதான். அங்கு பணியாற்று பவர்களின் தரத்திலும் கொள்கைகளிலும் தீவிர மாற்றம் உண்டானால் வானொலி நாடகங்களும் புதுமைப் படைப்பு களாக விளங்க வாய்ப்புண்டு. விரைவில் அத்தகைய நல்ல மாற்றங்கள் நிகழுமென நம்பிக்கை கொள்வோம்.

பயன்படுத்தப்பட்ட மேற்கோள் நூல்கள்

ஆரோக்கியநாதன் எஸ். 1983 *மக்கள் தொடர்பு சாதனங்களில் மொழிப்பயன்பாடு - வானொலியைச் சிறப்பாகக் கருத்தில் கொண்டு செய்யப்பட்ட பி.எச்.டி. ஆய்வேடு*

வானொலி கேட்பவர்கள் பற்றிய ஆய்வுக் குழுவின் தமிழ்நாட்டில் வானொலி பற்றிய அறிக்கை

எ.ஐ.ஆர். அஸ்வதி ஜி.சி. 1965 - *இந்தியாவில் ஒலிபரப்பு பம்பாய்*

சண்முகம்பிள்ளை, எம். 1965 - *இலக்கியத்தமிழும் பேச்சுத் தமிழும் கலத்தல்.*

ஈழமும் தமிழ் நாடகங்களும் - சில குறிப்புகள்

துரை. மனோகரன் எம். ஏ.
துணை விரவுரையாளர்
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்
இலங்கை

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் பற்றிச் சிந்திக்கும்போது இரு அம்சங்களை மனங்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. ஒன்று, நாட்டுக் கூத்துக்கள்; மற்றையது, ஐரோப்பியர் வழி வந்த நாடகங்கள். 18ம் நூற்றாண்டிலிருந்து அதன் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சியை இனங்காண முடிகின்றது. கணபதி ஐயர் என்பார் எழுதிய ''வாளபிமன்'' நாடகமே முதல் ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக்கூத்தாகக் கருதப்படுகின்றது. அதனைத் தொடர்ந்து இருநூறுக்கும் மேற்பட்ட மரபுவழி நாட்டுக்கூத்து நூல்கள் இருந்ததாக அறிய முடிகின்றதெனினும், அவற்றுள் இருப்பவை சில; இறந்தவை பல. போர்த்துக்கீசியரின் வருகையினால், கத்தோலிக்க மதச் சார்பான நாட்டுக் கூத்துக்களும் ஈழத்தில் தோன்றின. இவ்வகையில் என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம், ஞான சௌந்தரி நாடகம், மூவிராசாக்கள் நாடகம் முதலியவற்றை இங்கு குறிப்பிடலாம். யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மன்னார் போன்ற இடங்கள் நாட்டுக்கூத்து மரபுகளை நெடுங்காலமாகப் பேணி வந்துள்ளன. ஆயினும், நவீன நாடகங்களின் அறிமுகமும், பின்னர் சினிமாவின் ஆதிக்கமும் கூத்து மரபைத் தற்காலிகமாகச் செயலிழக்கச் செய்துவிட்டன.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நவீன நாடகம், அல்லது 'டிராமா' ஈழத்துக்கு அறிமுகமானது. அந்நாடகங்களின் கூத்து ஆட்ட முறைகள் தவிர்க்கப்பட்டு, கர்நாடக, இந்துஸ்தானி போன்ற இசைவகைகள் இடம்பெற்றுக் கொண்டன. காட்சியமைப்புக்களும் நாட்டுக் கூத்துக்களின்று வேறுபட்டனவாக அமைந்தன. 1896இல் முதன்முறையாக மேடையிலே திரைகளுடன் நாடகங்கள் ஈழத்தில் (யாழ்ப்பாணத்தில்) மேடையேற்றப்பட்டன எனத்

தெரிவிக்கின்றது. இதனைச் செயற்படுத்தியோர் இந்தியாவி லிருந்து வருகை தந்திருந்த சுந்தரராவ் குழுவினராவர். 1901இல் கலையரசு க. சொர்ணலிங்கம் தயாரித்த மயான காண்டமே ஈழத்தின் முதல் நவீன நாடகமாக இருக்கக்கூடும் என்று கருதப்படுகின்றது.

இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் தமிழகத்தினின்றும் அடிக்கடி வருகை தந்துகொண்டிருந்த நாடகக் கலைஞர்கள் மூலம் ஈழத்துக் கலைஞர்கள் அவ்வப்போது தமது நாடக ஆர்வத்தைச் செயலுருவாக்கினர். இவ்வகையில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், கிட்டப்பா, எம். ஆர். கோவிந்தசாமி, வி.பி. கிருஷ்ணமாச்சாரியார், வி.சி.கோபாலரத்தினம், ஏ. கிருஷ்ண சாமி ஐயர், பாலகிருஷ்ண முதலியார், தேசிகாச்சாரி போன்றோரின் வருகை பயனுள்ள பங்களிப்பாக இருந்தது எனலாம். இவர்களுள் 1911இல் முதன் முதலாக இலங்கை வந்திருந்த பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்கள் க.சொர்ணலிங்கம் என்ற இளைஞரைக் கவர்ந்தன. இதன் விளைபேறாக ஈழத்திற் சிலநாடக மன்றங்கள் 1913 இலிருந்து தோற்றம் பெறத்தொடங்கின. பம்மல் சம்பந்த முதலியாரைத் தமது குருநாதராக வரித்துக் கொண்ட கலையரசு க. சொர்ணலிங்கம், அவரது வருகை பற்றிக் குறிப்பிடுமிடத்து "ஈழத்து நாடகத்தில் ஒரு புதிய சகாப்தம்" என்று கூறியுள்ளார். பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் பல நாடகங்களைத் தயாரித்து மேடையேற்றி, அவரது பெயரை ஈழத்தில் நிலைநாட்டியவர், கலையரசு க. சொர்ணலிங்கமாவர். 1954இல் ஈழத்துக்கு வருகை தந்த டி.கே.எஸ். குழுவினரது நாடகங்கள் ஈழத்து நாடக ஆர்வலருக்குப் புத்துணர்வையூட்டியது எனலாம். அதனைத் தொடர்ந்து பல நாடக மன்றங்களும் தோன்றத் தொடங்கின.

இத்தகைய நாடக ஆர்வங்கள் ஒருபுறமிருக்க, இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த் துறையைச் சார்ந்த பேராசிரியர் க.கணபதி பிள்ளை மேனாட்டு நாடக முறையைப் பின்பற்றி, ஈழத்து வாழ்வியலின் பகைப்புலத்தில் 1930களில் நாடகங் களை எழுதத் தொடங்கினார். யாழ்பாணத்தின் மத்திய தரக் குடும்பங்களினதும் சமூகத்தினதும் உறவுகள், பிரச்சினை களை இயற்பண்புவாத நோக்கில் அவரது நாடகங்கள்

சித்தரித்தன மேனாட்டில் பெற்ற அறிவினைப் பயன்படுத்தி, பேச்சு மொழியினைப் பிரக்ஞைபூர்வமாக அவர் பயன்படுத்தினார். நாடகம் பற்றியும் அதில் பயன்படுத்தப்பட வேண்டிய பேச்சு மொழி பற்றியும் பேராசிரியர் தெளிவான விளக்கத்தைக் கொண்டிருந்தார். அதனைப் பின்வருமாறு தமது நாடகத் தொகுதியொன்றின் முன்னுரையிலே அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"... நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளது உள்ளபடியே காட்டுவது. ஆகவே வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவார் பேசவேண்டும். இந்நான்கு நாடகத்திலும் வழங்கிய பாடை யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டுக்குப் பொதுவாகவும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாகவும் உள்ளது".

பேராசிரியரின் நாடங்கள் முதன்முறையாக ஈழத்து மண்ணோடு ஒட்டியனவாக மண்வாசனை பொருந்தியனவாக அமைந்தன.

பேராசிரியர் மொழியியல் அறிவுடனும், பிரக்ஞை பூர்வமாகவும் தமது நாடகங்களில் பயன்படுத்திய பேச்சு மொழி, பின்வந்த சில நாடகாசிரியரால் கொச்சைப்படுத்தப் பட்டு, வெறும் நகைச்சுவையுணர்வைத் தருவதற்கே நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. இதன் தொடர்பாக, இலங்கை வானொலி வர்த்தக சேவையில் ஒலிபரப்பாகிய நகைச்சுவை நாடகங்களையும் குறிப்பிட வேண்டும். வட்டாரப் பேச்சுவழக்குகளின் தனித்துவத்தை அறியாத நாடகாசிரியரின் அறியாமைக்கு இலங்கை வானொலியும் அவ்வப்போது களமாகி வந்துள்ளது. இதன் பிரதிபலிப்பாக தமிழகத் திரைப்படங்கள் சிவவற்றில் சில பாத்திரங்கள் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழ் என்று எதையெதையோ நகைச்சுவைக்காகப் பேச முயன்று தோல்வியுற்றமையையும் குறிப்பிட வேண்டும். இத்தகைய முயற்சிகள் ஈழத்து நாடகத் துறை சார்ந்தோராலும், விமர்சகர்களாலும் அவ்வப்போது கண்டிக்கப்பட்டு வந்துள்ளன.

1956 இல் ஈழத்தில் பெரிய அரசியல் மாற்றமும் அதனைத் தொடர்ந்து சமூக மாற்றங்களும் ஏற்பட்டன. இவ்வாண்டிலிருந்து ஈழத்தின் இருபெரும் தேசிய இனங்களான சிங்களவர், தமிழர் மத்தியில் வெவ்வேறு வகையிலான விழிப்புணர்வு ஏற்படத் தொடங்கிற்று. தமிழ் மக்கள் மத்தியில் மொழி, இனம் தொடர்பான உணர்வுகள் கூர்மை பெறத் தொடங்கின. இத்கைய ஒரு விழிப்புணர்வின் அடிப்படையில் ஈழத்துத் தமிழரது தனித்துவம், அவர்களது கலைகள் முதலானவை பேணப்பட வேண்டும் என்ற துடிப்பு எழுந்தது. அதே வேளை, சிலர் வெறும் மொழி, இன உணர்வுகளையே வளர்த்து வந்தனர். புதிய உத்வேகத்துடன் தமிழரது கலைகளைப் புனருத்தாரணம் செய்ய முற்பட்டோர், மறைந்துகொள்ள முயன்று கொண்டிருந்த நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பேணுவது தொடர்பான முயற்சியில் இறங்கினர். இவ்வகையில் அரசாங்க ஆதரவைக் கொண்ட தமிழ் நாடகக் குழுவில் தலைவர்களாக அவ்வப்போது கடமையாற்றிய பேராசிரியர்கள் சு. வித்தியானந்தன், கா. சிவத்தம்பி ஆகியோர் நாட்டுக்கூத்து நூல்களைப் பதிப்பிக்கும் பெரும் பணியில் ஈடுபட்டு, ஈழத்துத் தமிழர்களின் பாரம்பரிய நாடகக் கலையைப் பேணும் முயற்சியில் இறங்கினர். இதற்கும் மேலாக, பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் அறுபதுகளில் நாட்டுக்கூத்துக்கள் சிலவற்றைப் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக் கொண்டு தயாரித்து, ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத்துறைக்குப் புதிய பொலிவினை ஏற்படுத்தினார். ஏறத்தாழ அதே கால கட்டத்தில் சிங்களத்துறைப் பேராசிரியரான எதிரி வீர சரச்சந்திரர் என்பார் சிங்களப் பாரம்பரிய நாட்டுக் கூத்துக்களைத் தயாரிக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டிருந்தார் என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத் தக்கதாகும். ஆகவே பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் அத்தகைய முயற்சி, ஒரு காலத்தின் தேவையைக் குறிப்பதாக அமைந்தது. இதனது அடுத்த கட்டமாக, சி.மௌனகுரு போன்றோர் பாரம்பரிய நாட்டுக்கூத்து வடிவங்களினூடே புதிய பொருளை சமகாலப் பிரச்சினைகளை, எடுத்தாளும் புதிய போக்கினை எழுபதுகளில் அறிமுகப்படுத்தத் தொடங்கினர். இவ்வகையில். மௌனகுரு சங்காரம் என்ற வடமோடி நாடகம் (1969) புதிய போக்குக்குக் கட்டியம் கூறுவதாக அமைந்தது.

ஈழத்து நாடக வளர்ச்சி தொடர்பாக இன்னொன்றையும் குறிப்பிட வேண்டும். தமிழ் நாட்டில் ஐம்பதுகளில் வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியிருந்த தி.மு.க. வினரின் தாக்கம், அவர்களது நூல்கள், பத்திரிகைகள் மூலமாக ஈழத்துத் தமிழர்களையும் பாதிக்கத் தொடங்கியது. இவ்வகையில், தி.மு.க. வினரின் நாடகங்களில் பொதிந்திருந்த சீர்திருத்தக் கருத்துக்களும், செயற்கைப் பாங்கான அலங்கார உரையாடல்களும் ஈழத்து நாடக ஆர்வலரில் ஒரு சாராரைக் கவர்ந்தன. 1956 இக்குப் பின் ஈழத்தில் ஏற்பட்ட அரசியற் பிரச்சினைகளின் விளைவாகத் தோற்றம் பெறத் தொடங்கிய மொழி, இன உணர்வுகளுக்குத் தீனி போடுவதாக அவர்களது நாடகங்கள் ஒருவகையில் அமைந்தன. அதேவேளையில் சினிமாவின் தாக்கம் - குறிப்பாக சிவாஜிகணேசனின் நடிப்புப் பாணி - நாடக ஆர்வலரிடையே ஒரு பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியது. சில நாடகங்கள் சினிமாவினின்றும் பிரித்தறிய முடியாதபடி, தமது நாடகவியல்பை இழந்து நின்றன.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் புதிய பாணி நாடகங்களின் அறிமுகம் 1968இலிருந்து இடம்பெறத் தொடங்கியது. இவ்வகையில் நா. சுந்தரலிங்கம், இ. சிவானந்தன், முருகையன் ஆகியோரின் நாடகங்கள் அவ்வாண்டில் ஆரம்ப அறிமுகங்களாக அமைந்தன. இதனாலேயே காலஞ்சென்ற விமர்சகர் க.கைலாசபதி, "இலங்கையின் தற்காலத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் 1968ஆம் வருடம் ஒரு திருப்பு முனையாக விளங்குகிறது எனக்கொள்வது தவறாகாது" எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். எழுபதுகளில் இப்புதிய பாணிநாடகங்கள் முக்கியத்துவம் பெற்று வளரத் தொடங்கின. இதற்கு உலக நாடகத்துறையின் சமகாலப் போக்கு பற்றிய அறிவும், மரபு வழி நாடகமரபின் பாதிப்பும், சிங்கள நாடகத்துறையின் வளர்ச்சி பற்றிய ஆர்வமும் காரணிகளாக அமைந்தன எனலாம். ஓரளவுக்குப் பல்கலைக்கழகங்களைச் சார்ந்தோரும், பல்கலைக்கழகங்களின் வழி வந்தோரும் இத்தகைய முயற்சிகளில் முனைப்பாக ஈடுபட்டுள்ளனர் எனலாம்.

ஈழத்து நாடகத்துறையில் மொழிபெயர்ப்பு, அல்லது தழுவல் நாடகங்களும் அவ்வப்போது மேடையேறி வந்துள்ளன. ஆயினும் பிரக்ஞைபூர்வமாகப் பல்கலைக் கழக

மட்டத்திற் சிலராலும் க. பாலேந்திரா குழுவினராலும் மொழிபெயர்ப்பு, அல்லது தழுவல் நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. அதே போன்றே இந்திரா பார்த்தசாரதி, முத்துசாமி போன்றோரின் நாடகங்களும் பாலேந்திரா குழவினரால் மேடையேற்றப்பட்டன. அவரது நாடகங்கள் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்க வளர்ச்சிக்குக் குறிப்பிடத்தக்களவு பங்களிப்பை நல்கியுள்ளன. ஆயினும், ஈழத்து மண்ணோடு இயன்றவையாக அவரது நாடகங்கள் அமையப் பெரிதும் தவறிவிட்டன.

1950 இன் பிற்பகுதியிலிருந்து கவிதை நாடகங்கள் ஈழத்தில் மேடையேற்றப்பட்டு வந்துள்ளன. அவை தகுந்த கவிஞர்களால் எழுதப்பட்டமையாலும், தரம் வாய்ந்த நெறியாளர்களால் இயக்கப்பட்டமையாலும் பார்வையாளரிடையே வரவேற்பைப் பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் மஹாகவி, முருகையன், நீலாவணன், அம்பி போன்றோரின் கவிதை நாடகங்களைக் குறிப்பிட்டுக் கூறலாம். இவை பழந்தமிழ் இலக்கியச் செய்திகள், நடைமுறைச் சமுதாய வாழ்வினை அடிநிலையாகக் கொண்ட யதார்த்தப் பாங்கு, குறிப்பாகப் பொருளுணர்த்தும் தன்மை போன்ற அம்சங்களைப் பொதுப்படையாகக் கொண்டுள்ளன.

ஈழத்து நாடக மரபு நவீன நாடகத்தைப் பொறுத்த வரையில் தமிழகத்தினின்றும் அவ்வப்போது சில விவரங்களை அதன் ஆரம்ப காலத்தில் அறிந்து பயன்படுத்தி வந்திருப்பினும், தனக்கே தனித்துவமான வகையிலேயே அது தன் பாதையை வகுத்துள்ளது. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் முதல் மேஜர் சுந்தரராஜன் வரை தமிழகத்தின் பல நாடக, திரைப்படக் கலைஞர்கள் ஈழத்துக்கு வருகை தந்து நாடக ஆர்வலரைக் களிப்பூட்டி வந்துள்ளனர். சினிமாக் கலைஞரில் சிலர் தமது சினிமாக் கவர்ச்சியின் துணை கொண்டு அவ்வப்போது நாடகங்களைக் கொணர்ந்து மேடையேற்றுகின்றனர். எனினும், பார்வையாளர் சினிமாக் கலைஞரை நேரிற் பார்ப்பதற்கான ஒரு சந்தர்ப்பமாகவே இன்றைய நிலையில் அவர்களது நாடகங்களை எடுத்துக்கொள்கின்றனர். பதிலாக, பரீக்ஷா முதலிய நாடகக் குழுக்களினது முயற்சிகளையும், பாதல் சர்க்கார் போன்ற நாடகக் கலைஞர்களது

உழைப்பையுமே ஈழத்தின் தரம் வாய்ந்த நாடக அபிமானிகள் கவனத்திற் கொள்கின்றனர். ஈழத்து நாடகக் கலைஞர் சிலர் பாதல் சர்க்கார் போன்றோரிடம் பயிற்சி பெற்றுத் திரும்பியுள்ளனர். ஈழத்தில் 1970லிருந்து "மட்டக்களப்பு நாடக சபா", "நடிகர் ஒன்றியம்", "அம்பலத்தாடிகள்", 'அவைக்காற்றுக் கழகம்" முதலான தரமான நாடகக் குழுக்கள் அவ்வப்போது சிறந்த வகையில் நாடகத்துறைக்குப் பங்களிப்புச் செய்து வந்துள்ளன.

சுருங்கக் கூறின், ஈழத்தின் நாடக அரங்கு 1970 இல் இருந்து புதுமை நாடிச் செல்லத் தொடங்கிவிட்டது. ஆயினும், நாடகப் பிரதிகள் போதிய அளவுக்குத் தோன்றவில்லை என்ற குறையுள்ளது. அதுவே ஈழத்து நாடகவுலகின் இன்றைய தேவையாகும்.

கலந்துரையாடல்

க.செல்லப்பன்: திரு. அசோகமித்திரன் அவர்கள் தம்முடைய வாழ்க்கையனுபவத்தால் தமிழ்நாடகத்தின் 30 ஆண்டுகால வரலாற்றை மிகச் சுருக்கமாகச் சொன்னார்கள். இதுவரைப் படிக்கப்பட்ட நான்கு கட்டுரைகளின் சிறந்த கூறுகள் பற்றியும், பேசாமல்விடப்பட்ட சிறந்த கருத்துக்கள் பற்றியும் இந்தக் கருத்தரங்கில் விவாதிக்கலாம்.

முதலில் நாடக மொழிப்பற்றி விவாதிக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். ஆங்கில சொற்கள் பயன்படுத்துவது பற்றி பல பேர் சொன்னார்கள். எனவே நாடக மொழிபற்றிய உங்கள் கருத்துக்களை முதலில் சொன்னால் மிகவும் நன்றாக இருக்கும்.

டி.வி. இரமணன்: நாடகத்தில் கதாசிரியர்கள் பாத்திரங்களைப் படைக்கும் போது பேசுவதாகப் படைக்கிறார்கள்.

ஆரோக்கியநாதன்: பாத்திரங்கள் பேசும்பொழுது பலவகையாக மொழிமாற்றம் நடைபெறுகிறது என்று சொல்கிறார். அவர் கருத்து அதுதான் என்று நினைக்கிறேன்.

க. செல்லப்பன்: அவர் அவ்வாறு சொல்லவில்லை. பாத்திரங்கள் பல்மொழிகளையும் கலந்து பேசுகின்றவர் களாகப் படைக்கப்படுகின்றனர்; அவ்வாறு படைக்கப்படக் கூடாது என்கிறார்.

ஆரோக்கியநாதன்: நாம் கூட வீட்டில் ஒருவகையாகவும், அலுவலகத்தில் ஒருவகையாகவும், வெளியில் ஒருவகை யாகவும் பேசுகிறோம். மொழிபேசுவதில் பல வகைகள் இருக்கின்றன. இவ்வாறு பேசுவதைத் தவறு என்று நினைக்கக் கூடாது. மொழியியலார் இதனை வழு என்று சொல்வதில்லை. ஒரு மொழியில் பல கிளைமொழிகள் இருக்கத்தான் செய்யும் என்று இவைகளை ஏற்றுக்கொள்கின்றனர். நடைமுறை வாழ்க்கையில் நாம் பேசுவதுபோல்தான் நாடகத்திலும் அமையும். வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிப்பதுதான் நாடகம் எனில் நாடகத்திலும் இதுபோன்ற பலவகையானப் பேச்சுக்கள் இடம்பெறத்தான் செய்யும். தவறு இல்லை என்று நான் நினைக்கிறேன்.

ஆறு. அழகப்பன்: தமிழ் நாடகங்களில் பிறமொழிச்சொற்கள் தவிர்க்கப்பட வேண்டும் என்பது என்னுடைய கருத்து. பேராசிரியர் உலகநாதன் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுடைய நாடகங்களை விமர்சிக்கின்றபொழுது, அச்சா, லட்கா, குண்டன், லண்டன் என்ற சொற்களெல்லாம் வந்துவிட்டது என்று சொல்லியபோது, ஒரு பேரறிஞர் அதனை மறுத்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இச்சொற்களைப் பயன்படுத்தவில்லை; பின்னர் வந்தவர்கள் சேர்த்து இருக்கிறார்கள். பின்னால் பதிப்பித்தவர்கள் அவைகளைச் சேர்த்து விட்டார்கள் என்று தெளிவுபடுத்தினார்கள். Open Challenge என்ற தலைப்பில் தமிழ் நாடகம் ஒன்று தொலைக்காட்சியில் 1 வாரம் நடந்து வந்தது. இன்னொரு நாடகம் "கனவுகள், கற்பனைகள்". அதில் ஒரு தந்தை மகனிடம் எதிர்பார்ப்பது தன் மகன் தன்னை அப்பா என்று சொல்லவேண்டும் என்பது. டாடி, டாடி என்று சொல்ல மாட்டேன் என்கிறானே என்று கடைசிவரையில் வேதனைப்படுகின்றார். அந்த ஒரு மணிநேரமும் அப்பா என்ற சொல்வராமல் இந்தசொல்தான் வந்தது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக திரு. சோ அவர்களுடைய நாடகப்பாத்திரங்களின் உரையாடல் பெரும்பாலும் ஆங்கில உரையாடலாகவே அமைந்துள்ளன. சந்தர்ப்பங்கள் சரியாக இருக்குமானால் அவைகளை அப்படித்தான் எழுத வேண்டும் என்று திரு. இரமணன் அவர்கள் சொன்னார்கள். திரு. சோ அவர்களுடைய இரு பாத்திர உரையாடலுக்கு ஒரு எடுத்து காட்டை இங்கே படித்துக்காட்டுகிறேன்.

ஒரு கல்லூரி முதல்வரிடம் ஒருவர் இடம் கேட்க வருகின்றார். இடம் கேட்க வருகின்ற காட்சிச் சூழல். வந்தவர் பையனுக்கு இடம் வேண்டும் என்கிறார். கல்லூரி முதல்வர் மறுக்கின்றார். இது எல்லா பெற்றோர்களும், எல்லா மாணவர்களும் சந்தித்த நிகழ்ச்சி. இங்கு இருக்கின்றவர் களுக்குப் பொருத்தமாக அமையும் என்பதால் இப்பகுதியை எடுத்துப் படிக்கின்றேன். நான் சந்தித்த ஒரு அருமையான நிகழ்ச்சி. முதல்வர் முதலில் சொல்கின்றார். "நீங்கள் சொல்றதெல்லாம்' வாஸ்தவம்தான் சார், பட், என்னுடைய பொசிசனில் இருந்து பாருங்கள். எனக்குப் பதிலாக நீங்கள் இந்தக் கல்லூரியில் கல்லூரி முதல்வராக இருந்து இருந்தால்

என்ன சார் செய்து இருப்பீர்கள்?'' இது பிரின்சிபால் என்பவருடைய உரையாடல். இதில் 'வாஸ்தவம்', 'சார்', 'பட்', 'பொசிசன்', 'காலேஜ்', பிரின்சிபால் என்று வேற்று மொழிற்சொற்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. இது சோவின் நாடகங்களில் வரக்கூடியது. இதற்கு மற்றொரு எதிர் பாத்திரம், ''அப்ளிகேசன், டைம்மிலே, போட்டிருக்கிறான், பர்ஸ்ட் கிளாஸ் வாங்கியிருக்கிறான். எல்லா சப்ஜக்ட்லேயும் நல்ல மார்க் வாங்கியிருக்கின்றான். எப்படியாவது ஒரு குரூப்பிலே இடங்கொடுக்கவேண்டும் சார்''. பிரின்சிபாலுக்கு எவ்வளவு சினம் வந்து இருக்கும் என்று யாரும் சொல்ல முடியாது. Sir, I have told you that there is no seat in any course. எந்தக் குரூப்பிலும் இடம் இல்லை. ""I am sorry'' என்று சொல்கிறார். பிறகு பிறைகோடுகளில் போட்டிருக்கிறார். அப்போது தொலைபேசியில் மணி ஒலிக்கிறது. இதுபோன்ற உரையாடல்கள்தான் தமிழ்நாடகங்களில் வேண்டுமா?

க. செல்லப்பன்: கவிதையைக் கூட நாம் புறக்கணிக்கக் கூடாது. 20 ஆம் நூற்றாண்டில் மேலைநாடுகளில் புரட்சி நாடகங்கள் எல்லாம் வெளிவந்திருக்கின்றன. மக்களுக்குப் புரியாது என்று நாமாக நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறோம். நல்ல அழகான மொழி மக்களுக்குப் புரியும். மக்களுக்குப் புரிய வைப்பதாகச் சொல்லிக் கொச்சை மொழிகளைப் பயன்படுத்தல் சரியென்று எனக்குப்படவில்லை. அடுத்து நமது தமிழ்நாடகம் வளர்ந்து உலக அரங்கிலே முன் நிற்பதற்குரிய நல்ல கருத்துக்களை நீங்கள் கூறவேண்டும் எனக் கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

ஞாநி: கருத்தரங்கில் பேசப்பட்ட செய்திகள் வெவ்வேறு திசைகளில் சிதறிப் போகிற சூழ்நிலையில், மூன்று நாள் கருத்தரங்கில் நாம் விவாதித்திருக்க வேண்டிய ஆனால் பலகாரணங்களால் எடுத்துக்கொள்ள முடியாமல் போன இரண்டு பொருள்களைப்பற்றிச்சொல்லி அவற்றைப் பற்றி நாம் பின்னர் நன்கு சிந்தித்துப் பார்க்கவேண்டும் என்று கேட்டுக்கொள்கிறேன். ஒன்று நாடக அரங்கக்கலைபற்றியது Theatre archytype பற்றியது. தமிழ்நாட்டில் நாடகக் கொட்டகைள் இருக்கின்ற சூழ்நிலைகள் எப்படி இருக்கின்றன. நாடகக் கொட்டகை எப்படிக் கட்டப்படுகிறது. சினிமா காட்டுதற்கு

மட்டும் பயன்படும் வகையில் இன்றைய நாடகக் கொட்டகைகள் இருக்கின்றன. ஆனால் நமது மரபு நிலையில் இருக்கக்கூடிய தெருக்கூத்து என்பது, ஒருபுறம் நிகழ்ச்சி; ஒரு புறம் பார்வையாளர்கள் என்று இருக்கக்கூடிய அமைப் புடையது அல்ல. அது, மூன்று புறம் பர்வையாளர் உட்காரக் கூடிய ஒரு மரபைத்தான் நாம் பெற்று இருந்தோம். பிறகு கோயில்களில் இருக்கக்கூடிய மண்டபங்களைப் பார்க்கும் போது இந்த மரபுதான் இருந்து வந்துள்ளது. பின்னால் வந்த நாடகபாணி அரங்கவளர்ச்சியில், நாம் சினிமா பாணி நாடக அரங்கைக் கட்டியிருக்கிறோம். நம்முடைய நாடக வடிவத்தில் ஏற்பட்ட பல கோளாறுகளுக்கு இந்த நாடக அரங்கமும் ஒரு காரணம். இது பற்றியும் தனியாக விவாதிக்க வேண்டிய அளவிற்குச் செய்திகள் நிறைந்த இடம் இது என்று நினைக்கின்றேன்.

இரண்டாவதாகத் தமிழ்நாட்டில் இன்றையதினம் நாடகங்களை ஆதரிக்கக் கூடியவர்கள் யார் என்று நினைத்துப் பார்க்கையில், நாடகங்களைப் பார்க்கக்கூடிய பார்வை யாளர்கள் யார் என்று பார்க்கையில் சென்னை போன்ற பெரிய நகரங்களில் நாடகத்தை ஆதரிக்கக் கூடியவர்கள் நடுத்தர வர்க்கத்தினராகவும், சினிமாவை ஆதரிக்கக் கூடியவர்கள் வெகுஜனப்பரந்து பட்ட மக்களாகவும் இருக்கிறார்கள். Cinema supported by the mass, Theatre supported by the middle class people என்கிற நிலைமை சென்னை போன்ற நகரங்களில் இருக்கின்றது. சென்னைக்கு வெளியே சிற்றூர்களிலும், கிராமங்களிலும் இதே நிலைமை ஓரளவு தொடர்ந்தாலும், பல இடங்களில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகங்கள் நடந்து கொண்டிருக்கின்ற காரணத்தால், சினிமாவைத் தவிர இவற்றையும் பொதுமக்கள் ஆதரிக்கக்கூடிய ஒரு சிறிய சூழல் ஏற்பட்டிருக்கிறது. இந்தச் சூழ்நிலையில் நாடகத்தில் மாறுதல்கள் என்பது நடுத்தர மக்கள் மத்தியில் நடக்கக்கூடிய நாடகங்களில் உள்ள மாறுதல்களா? அல்லது பரந்துபட்ட மக்களிடையே வழங்கி வருகின்ற நாடகங்களில் மாறுதல்களா? இவைகளில் எதில் மாறுதல் வேண்டும் என்று வகைப்படுத்திப் பார்ப்பதிலும் சிக்கல் இருக்கின்றது. இது தவிர சென்னையில் குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்கள்தான் நாடகங்களைப் பார்க்கின்றனர் என்ற வினோத சூழ்நிலை இருக்கின்றது.

டாக்டர் ஆறு. அழகப்பன் அவர்கள் எஸ்.வி.சேகர் நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசும்பொழுது, அதனோடு தொடர்பான பலவற்றையும் நாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். சென்னையில் ஒரு 150 சபாக்கள் இருக்கின்றன. சென்னையில் சபாக்கள் நாடகங்களைப் பரிந்துரை செய்கின்ற தரகர்களாக சபாக்கள் இருக்கின்றன. இந்த நிலை இந்தியாவில் வேறு எங்கும் இல்லாத ஒரு நிலை. தமிழ்நாட்டில் மட்டுமே உள்ள ஒரு வினோதமான போக்கு. சென்னை நகர சபாக்கள் மாதம் ஒரு முறையாவது ஒரு நாடகத்தைத் தன் உறுப்பினர்களுக்குத் தரவேண்டிய கட்டாயம் அவைகளுக்கு இருக்கிறது. எனவே சென்னையில் நாடகம் பார்ப்பவர்கள் முன் கூட்டியே மாதச்சந்தா கட்டி நாடகம் பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். நாடகம் பார்ப்பதற்குத் தனிப்பட்ட முறையில் நுழைவுச் சீட்டு வாங்கிக்கொண்டு பார்க்கும் முறை முன்பு இருந்தது. அது போய்விட்டது. எனவே நாடகம் பிடிக்கவில்லையென்றால் கூட அதை எதிர்த்துச் சபா உறுப்பினர் தனது சந்தாவை நிறுத்திவிடக்கூடிய சூழ்நிலை இல்லை, ஏனென்றால் மாதம் மூன்று நிகழ்ச்சி என்றால் ஏனைய இரண்டு நாட்டியமாகவும், இசை நிகழ்ச்சியாகவும் இருக்கின்றன. இவை அவர்களுக்குப் பிடித்துவிடுமாகையால் சபா சந்தா தொடர்ந்து கட்டப் படுகிறது. தொடர்ந்து தரமற்ற நாடகங்கள் போடப்பட்ட போதும் அவை எதிர்ப்பாரின்றி நடந்துகொண்டுதான் இருக்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட பார்வையாளர்களுக்கு மட்டும் நாடகம் நடத்தப்படுகின்ற ஒரு சூழ்நிலை சென்னையில் இருப்பதால் நாடகத்தைப் பற்றிய பார்வையாளர் கருத்தை அறிய முடியாத சூழ்நிலை இருந்து கொண்டிருக்கிறது. எனவே இதற்கு வெளியிலே ஒரு சரியான நாடகத்தை உருவாக்க முடியுமா என்பதில்தான் சிக்கல் இருக்கின்றது. சென்னை சபா நாடகங்கள் இந்திய நாடகப் போக்கினின்றும் விலகித் தனிப்பட்ட போக்குடையதாக இருப்பதால் அது குறித்தும் ஒரு அமர்வு இருந்து இருக்கலாம் என்று நான் கருதுகிறேன். இன்னொரு சமயத்தில் இது பற்றிய விவாதத்தை வைத்துக் கொள்வீர்கள் என்று நம்புகிறேன்.

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம்: சென்னை சபா நாடகங்கள் மனதிற்கு ஆறுதல் அளிக்கவில்லை. மூன்று சபாக்கள் சேர்ந்து ஒரு நாடகத்தை எடுத்து மூவரும் போட்டுக்கொள்கிறார்கள்.

முன்னர் ஒரு சபாதான் ஒரு நாடகத்தை எடுக்கும். அவர்களிடமே 600 பார்வையாளர்கள் இருந்தனர். இப்பொழுது 200, 150, 150, 150, என்று இவ்வாறு நான்கு சபாக்கள் சேர்ந்து ஒரு நாடகத்தைப் போடுகிறார்கள். சென்னையில் இருக்கின்ற நாடக அரங்கம் அரசுக்குச் சொந்தமானவை அல்ல. இன்றைக்கு அவர் சொன்ன கருத்துப்படி நாடக அரங்குகள் இருக்கவேண்டும்என்று சொன்னால் அரசு இதற்கு முயற்சி செய்தால்தான் உண்டு. அரசினர் பாரதி நூற்றாண்டு விழா கொண்டாடினார்கள். முதலில் எங்களை உறுப்பினர்களாகப் போட்டார்கள். பாரதி பெயரால் நாடகங்கள் நடைபெற வேண்டுமெனில் முதலில் நாடக சாலைகளை எளிய முறையில் சட்டமியற்றி ஒப்புதல் வாங்கிக்கொடுத்து விடுங்கள். ஒவ்வொரு நகரசபையிலும், முனிசிபாலிட்டியிலும் நாடக அரங்குகள் சொந்தமாக இயங்குகின்ற வகையில் முயற்சி செய்யுங்கள் என்று கருத்துத்தெரிவித்தோம். அடுத்த கூட்டத்திற்கு எங்களைக் கூப்பிடவே இல்லை. இன்னொரு சமயம் கூப்பிட்டார்கள். இதே கருத்தைச்சொன்னேன். இன்றைக்குத் தொழில் முறையில் நாடகம் இயங்க முடியவில்லை. அதனால்தான் நாடகம் தரக்குறைவாக நடக்கிறது. இந்த நாடகத்தை உயர்த்த பழையபடி நிரந்தரமான நாடகக் குழுக்கள் உருவாக வேண்டும். நாடகம் வளர்ந்தால்தான் சினிமா ஆபாசத்தைக் குறைக்க முடியும். சினிமாவின் தரமும் உயரும். நாடகக்கல்வி நிலையம் திறக்கப் பாடத்திட்டம் வேண்டும் என்றார்கள், கொடுத்தோம்; பயனில்லை. அரசாங்க முயற்சியால்தான் நாடகத்துக்கு ஏதாவது செய்ய இயலும். நாடகத்திலிருந்து வளர்ந்த மிகப் பெரிய கலைஞர்கள் இருக்கிறார்கள். முக்கியமாக சிவாஜிகணேசன் நாடகக்கலையில் இருந்து வளர்ந்தவர். தனிப்பட்டவர்களுக்கு நாடகத்திற்கு உழைக்க வேண்டும் என்ற ஆர்வம் குறைந்து இருக்கிறது. தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் அரசுடன் கலந்து இதற்கு ஏதாவது வழிவகை செய்ய வேண்டும்.

டி.என். சிவதாணு: இதையொட்டி நான் ஒரு கருத்துச்சொல்ல விழைகிறேன். 1934 இல் பிப்ரவரி மாதம் 11 ஆம் தேதி நடந்த நாடகக்கலை மாநாட்டில் சர்.ஆர்.கே. சண்முகம் செட்டியார் தலைமை வகித்துப் பேசுகையில் “நாடகக் கொட்டகைள்

இல்லாததால் நாடகம் அழிந்து கொண்டு வருகிறது'' என்று சொல்லியிருக்கிறார். அதாவது, ''எனக்கு அதிகாரம் இருந்தால் (ஆங்கில அரசு இருந்த காலத்தில்) ஒவ்வொரு நகர சபைகளிலும் நாடகக் கொட்டககள் கட்டச்சொல்லுவேன்'' என்றார்.

திருச்சிராப்பள்ளி தேவர் ஹாலைத் திரைப்பட அரங்காக்கும் முயற்சி நடைபெற்றது. நாங்கள் அதனை அவ்வாறு மாற்றக்கூடாது என்று கோரிக்கை எழுப்பினோம். இதுவரை மாற்றப்படவில்லை. திருப்பூர் முனிசிபாலிட்டியில் கட்டப்பட்ட கட்டிடத்தையும் நாடக அரங்காக மாற்ற முயற்சியெடுத்தோம். நண்பர் சொல்லியதுபோல் ஒவ்வொரு நகர சபைகளிலும் கட்டாயமாக ஒவ்வொரு நாடகக் கொட்டகைகள் கட்டப்படவேண்டும். மதுரையில் உள்ள சங்கரதாஸ் நாடக மன்றத்தையும் இவ்வாறுதான் கேட்டுப்பெற்றோம். தனிப்பட்டவர்கள் சினிமா அரங்குகள் கட்டட்டும். நகர சபைகள் - நமது ஜனநாயக நாட்டில் நமது கலைகள் வளரவேண்டுமெனில் - எல்லா ஊர்களிலும் அரசு சார்பில் நாடக அரங்குகள் கட்டவேண்டும். சென்னையில் உள்ள நடிகர்கள் சங்கக் கட்டிடமாகிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகமன்றம் மேலைநாட்டு நாடக அரங்குகளுக்கு இணையாகக் கட்டப்பட்டுள்ளது. இதைப்போன்ற அரங்குகள் பல இடங்களிலும் வரவேண்டும்.

இன்னும் மூன்றே மாதத்தில் இரண்டாயிரம் ஆண்டைத் தொட்டுவிட இருக்கிறோம். மூன்று மாதம் முடிந்த முதல்நாள் எல்லாமே புதியதாக மாறியிருக்கும் என்று நம்புகின்ற நிலையில் நாம் இல்லை. ஆயினும், கணக்குப் போட்டுப் பார்க்க ஒரு வரையறை என்கிற நிலையில் இரண்டாயிரமாவது ஆண்டின் தொடக்கம் நம்மை மகிழ்ச்சிப் படுத்தக்கூடும். நூற்றாண்டு கால நம் முயற்சிகளைப் பட்டியலிடத் தூண்டும் அந்த நாள்! கழிந்தவை போக மனதில் எஞ்சியவைகளை அசை போட வைக்கும் அந்த நாள்! அப்பொழுது பதினாறரை ஆண்டுகளுக்கு முன் நடந்திருப்பினும் 'இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்' பற்றிய இக்கருத்தரங்க முயற்சி நம்மை - நாடகத்துடன் தொடர்பு கொண்டு தமிழ் வாழ்வைச் சிந்திக்கும் நம்மை - மகிழ்ச்சிப்படுத்தும்.

